В. КРАСОВСКАЯ

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР

второй половины XIX века

Издательство «Искусство»

Ленинград 1963 Москва

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

От автора

Предлагаемая книга посвящена русскому балетному театру второй половины XIX века — самостоятельному и завершенному этапу в истории отечественной хореографии.

К середине XIX века закончился блестящий период романтического балета. За рубежом кризис романтизма постепенно и почти повсеместно привел к вырождению балетного театра как такового. Русский балет шел своим путем. Он тоже испытал острые противоречия с наступлением кризиса романтического балета. Но талантливые мастера русской хореографии в союзе с великими композиторами-симфонистами преодолели явления упадка и вывели балет России навстречу мировому признанию. Вершиной этого периода были постановки «Спящей красавицы», «Щелкунчика», «Лебединого озера», «Раймонды», осуществленные М. И. Петипа и Л. И. Ивановым на музыку П. И. Чайковского и А. К. Глазунова. Все эти балеты были созданы к концу столетия. Творческая деятельность их авторов полностью умещается в хронологических рамках изучаемого периода. Рубеж двух веков явился, таким образом, не только вершиной большого этапа, но и естественным пределом развития содержания и форм, доступных хореографии эпохи.

Вот почему книга «Русский балетный театр второй половины XIX века», продолжающая книгу «Русский балетный театр от возникновения до середины XIX века», изданную в 1958 году, может представить и самостоятельный интерес для читателя.

Как и в первой книге, сложный процесс развития излагается в очерках-главах, посвященных балету Москвы и Петербурга, творчеству видных хореографов и исполнителей. Некоторые явления, существовавшие параллельно, по необходимости расчленяются и рассматриваются в отдельности, в разных аспектах. Поэтому автор не всегда стремится к хронологической последовательности изложения. Например, краткая справка о деятельности Петипа в Москве дается прежде, чем творчество Петипа исследуется монографически. О танцах, поставленных Львом Ивановым в спектаклях русской оперы, говорится в одной из первых глав книги — «Танец в русской опере»,

опять-таки раньше, чем появляется монографический очерк творчества хореографа. Это продиктовано тем, что глава о танце в опере объединяет работы разных балетмейстеров, обогатившие национальный облик русского балетного театра.

Параллельность в расположении материала вызвана и тем, что процесс совершался одновременно на разных участках, в творчестве разных мастеров по-разному, не всегда совпадая, но всегда отражая поступательное движение русского балета. Структура книги вызвана также необходимостью показать историю балета не как путь «генералов», а как путь «армии», которая сохраняла и обновляла традиции искусства в пору его падения на других сценах мира.

Проблема движения хореографии к симфонизму является одной из важных проблем истории балета, поставленных в книге. Факты свидетельствуют о том, что историческая заслуга утверждения принципов танцевального симфонизма принадлежит не только великим композиторам-симфонистам, но и самим мастерам хореографии. Выдающиеся хореографы русской сцены М. И. Петипа и Л. И. Иванов с помощью талантливых трупп и непрерывно функционировавших школ постепенно разрабатывали принципы симфонизации танца на несимфонической музыке и тем подготовляли реформу балетной музыки, осуществленную Чайковским и Глазуновым. Симфонизация танца не была бы достигнута, если бы русский балетный театр не пришел к ней подготовленный опытом собственно хореографических поисков

Учитывая надобность в справочных изданиях по балетному театру, автор стремился дать необходимый материал, который мог бы оказаться полезным и для исследователей смежных областей русской культуры.

За помощь в работе автор приносит благодарность Ю. А. Бахрушину (Москва), А. Гесту (Лондон), В. С Гилю (Ленинград), Т. К. Капустиной (Ленинград), Э. Келланд-Эспиноза (Лондон), Л. Мор (Нью-Йорк), Н. П. Ренэ-Рославлевой (Москва), а также товарищам по работе в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии Г. Н. Добровольской, Ю. А. Кремлеву, Л. М. Кутателадзе, Л. Н. Раабену, А. Н. Сохору, В. В. Чистяковой, Э. Э. Язовицкой. Глубочайшую признательность автор особо выражает А. А. Гозенпуду.

ВВЕДЕНИЕ

Революционная ситуация 1859—1861 годов определила один из переломных этапов исторической жизни России. Широкий разлив народно-освободительного движения подмывал опоры дворянско-помещичьей государственности и угрожал самодержавному престолу. Правительство Александра II вынуждено было пойти на неизбежные уступки и провести ряд экономических, политических, военных реформ. «Крестьянские «бунты», возрастая с каждым десятилетием перед освобождением, заставили первого помещика, Александра II, признать, что лучше освободить *сверху*, чем ждать, пока свергнут *снизу*»,— писал В. И. Ленин.[1] В 1861 году пало крепостное право. Феодальному прошлому был нанесен серьезный удар. Страна вступила на путь капиталистического развития.

Отмена крепостного права явилась крупнейшим историческим событием середины века. В. И. Ленин отмечал, что «19-ое февраля 1861 года знаменует собой начало новой, буржуазной, России, выраставшей из крепостнической эпохи».[2] На смену дворянскому этапу

[1] В. И. Ленин. Сочинения, т 17. стр 95.
[2] Там же, стр 96.

освободительного движения пришла «эпоха разночинца». Борьбу народа возглавили революционные демократы.

Идеи революционной демократии, выражая насущные потребности народа, плодотворно сказались во многих областях культурной деятельности. И хотя высокий общественный подъем уже в начале 1860-х годов сменился новой полосой политической реакции, русская литература и искусство правдиво изображали и объясняли современную жизнь народа. В своей знаменитой диссертации «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855) вождь революционной демократии Н. Г. Чернышевский сформулировал коренные принципы материалистической эстетики, определявшие силу и значение русского критического реализма XIX века. «Воспроизведение жизни,— утверждал он,— общий, характеристический признак искусства, составляющий сущность его; часто произведения искусства имеют и другое значение — объяснение жизни; часто имеют они и значение приговора о явлениях жизни».[1]

Русская литература, живопись, драматический театр, воспроизводя и объясняя жизнь, выносили свой приговор тем или иным ее явлениям. Нередко они не ограничивались одним приговором, а почти всегда пытались показать выход, вызвать протест, пробудить веру в светлое будущее. Русская литература той поры выдвинула ряд великих драматургов во главе с А. Н. Островским. Московский Малый театр, этот «дом Островского», ставил вопросы высокой жизненной важности. В русскую симфоническую музыку, в русскую оперу, утверждая их национальную самобытность, пришли композиторы «Могучей кучки» и Чайковский. Еще в 1859 году в Петербурге, а годом позже в Москве, было основано Русское музыкальное общество. В 1862 году в Петербурге открылась первая русская консерватория, в 1866 году консерватория открылась и в Москве. Разумеется, и в них шла борьба направлений, и в них новое порой отступало перед старым. Но русские композиторы и музыканты-исполнители воспитывались и творили в гуще живой жизни, и эта жизнь направляла их творческие поиски.

Веяния революционной ситуации не коснулись балета. Училище оставалось все тем же заведением закрытого типа с укоренившимися консервативными порядками, с навыками верноподданнического школярства. Освежающий воздух современности не проникал в классы и дортуары. Балетный театр по-прежнему являлся театром привилегированной верхушки общества. В годы идейно-политического подъема его искусство еще более ревниво, чем когда бы то ни было прежде, оберегалось от волнений действительной жизни. В пору бурного рас-

---

[1] Н. Г. Чернышевский Полное собрание сочинений, т. II. М., Гослитиздат. 1949, стр 92

цвета реализма балет был изолирован от передовых творческих исканий своего времени. Застряв на позициях романтизма, но романтизма исчерпавшего себя, он вступал в период застоя.

Выразители интересов народа, властители дум передовой интеллигенции Щедрин, Некрасов и другие видные художники революционной демократии не вдавались специально в оценку балетного искусства Они прибегали к балету лишь как к одному из аргументов в своей критике действительности. Но попутно, в ходе критики широкого социально-обличительного масштаба, они справедливо указывали на бедственное состояние русского балетного театра тех лет, вызванное его очевидным отрывом от главных жизненных и творческих проблем современности.

С усмешкой писал Щедрин в мартовской книжке «Отечественных записок» за 1863 год: «Я люблю балет за его постоянство. Возникают новые государства; врываются на сцену новые люди; нарождаются новые факты; изменяется целый строй жизни; наука и искусство с тревожным вниманием следят за этими явлениями, дополняющими и отчасти изменяющими самое их содержание — один балет ни о чем не слышит и не знает... Балет консерватор по преимуществу, консерватор до самозабвения».[1]

Щедрин, который так высоко ценил, вслед за Белинским и Герценом, плодотворные завоевания русского балета сороковых годов, теперь, в годы шестидесятые, отзывался о нем с нескрываемым сарказмом. Свой памфлет Щедрин назвал «Проектом современного балета» и набросал в нем пародийный сценарий некоего «современно-отечественно-фантастического балета», где вышучивал, в частности, бессмыслицу многих балетных новинок. Деградация содержания хореографического искусства тех лет прямо вытекала из его политической консервативности.

Щедрин показывал трогательное единомыслие консервативного балета и консервативной балетной публики. «Консерваторы,— писал он,— любят парить духом и возноситься сердцем при виде порхающих балерин; они любят уноситься мыслью в трансцендентальные сферы при виде коротеньких газовых юбочек; они любят умиляться духом при виде маленьких ножек, которые поднимаются... поднимаются... С своей стороны, балет очень хорошо сознает благотворное действие, производимое им на консерваторов, и потому усугубляет свое служение консервативным началам до самоотвержения. В порыве преданности он делается даже либерален и, рискуя произвести в театре консервативную революцию, неустанно взывает к корифейкам: выше! выше!»

---

[1] Н Щедрин (М Е Салтыков) Полное собрание сочинений, т VII Л, Гослитиздат, 1935, стр 132—133

Сатирик без околичностей высмеивал законодателей тогдашних балетных вкусов — старичков из партера, которые «со сладкою консервативною улыбкою» порывались «улететь» вслед за балеринами. «Я совершенно понимаю порывы старичков... — иронизировал Щедрин. — Но, с другой стороны, принимая во внимание: 1) что старички сии, судя по совершенным их летам, занимают, по малой мере, места особ на заставах команду имеющих, и 2) что с отлетом их остался бы неразрешенным вопрос о разных по части застав усовершенствованиях, я не могу в то же время не удивляться прозорливости начальства, которое, вместе с страстными порывами, снабдило старичков и подагрою».[1]

Специфическая публика балетных представлений того времени была притчей во языцех многих фельетонистов. Редкая газета, редкий журнал не посвящал ей то более, то менее насмешливых строк. Даже благонамереннейшая «Северная пчела», следуя либеральной моде, в 1861 году признавала, что в тогдашнем балете был «разгул зрителю кретину», и тут же уточняла, что «к этой блаженной категории принадлежит, конечно, и привилегированный балетный посетитель — коптитель неба великосветского толка, бестолковейший и бессознательнейший из коптителей неба и из всех зрителей».[2]

Но классовую сущность этой публики раскрыли только революционные демократы, объяснив тем самым и главные причины упадка балетного театра. «Особы на заставах команду имеющие» водрузили свои полосатые шлагбаумы и на балетной заставе, рьяно заботясь и тут «о разных по части застав усовершенствованиях» Эта преграда долгое время оставалась непреодолимой.

Резкую социальную сатиру на завсегдатаев «бриллиантового ряда» представляло собой стихотворение Некрасова «Балет», напечатанное в февральской книжке журнала «Современник» за 1866 год. Декларируя свой сатирический замысел, поэт революционной демократии сожалел лишь о невозможности еще более прямой и открытой социальной критики:

Если б смелым, бестрепетным взглядом
Мы решились окинуть тот ряд,
Что зовут «бриллиантовым рядом»,
Может быть, изощренный наш взгляд
И открыл бы предмет для сатиры
(В самом солнце есть пятнышки) Но —
Немы струны карающей лиры,
Вихорь жизни порвал их давно!

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 136.
[2] «Северная пчела», 1861, № 65, 22 марта, стр. 258

Далее Некрасов называл тех, кого он хотел бы, но не мог по цензурным условиям уничтожить звуками своей карающей лиры; самый этот перечень с его будто невзначай оброненными характеристиками был многозначителен:

Понапрасну не бейте тревогу!
Не коснусь ни военных чинов,
Ни на службе крылатому богу
Севших на ноги статских тузов.
Накрахмаленный денди и щеголь
(То есть: купчик — кутила и мот)
И мышиный жеребчик (так Гоголь
Молодящихся старцев зовет),
Записной поставщик фельетонов,
Офицеры гвардейских полков
И безличная сволочь салонов —
Всех молчаньем прейти я готов! . .

Но и простого перечня оказывалось достаточно для полноты картины и определенности выводов. Эти выводы были едины для Щедрина, для Некрасова, для всех прогрессивных художников и мыслителей демократического лагеря.

Почти одновременно с «Проектом современного балета» Щедрина в январской книжке «Современника» за 1868 год Некрасов опубликовал сатирическую «Притчу о Киселе». Поэт изображал здесь одного из тех же мужей, «на заставах команду имеющих», одного из аматеров «бриллиантового ряда», в роли непосредственного начальника над театрами:

Сломив рога крамоле внешней
Пожаром, казнями, мечом,
Он действовал еще успешней
В борьбе со внутренним врагом:
Не только чуждые народы,
Свои дрожали перед ним!
Но изменили старцу годы —
Заботы, дальние походы,
Военной славы гром и дым
Израненному мужу в тягость:
Сложил он бранные дела,
И императорская благость
Гражданский пост ему дала.
Под солнцем севера и юга,
Устав от крови и побед,
Кисель любил в часы досуга
Театр, особенно балет.
Чего же лучше? Свеж он чувством,
Он только удручен войной —
Итак, да правит он искусством,
Вкушая в старости покой! .

И далее некрасовская «притча» повествовала о том, как новоиспеченный правитель театров проявлял рвение в разных по части застав усовершенствованиях, доведя искусство до грани полного развала.

Вероятным прототипом Киселя следует считать директора императорских театров графа А. М. Борха. Прославясь безрассудными приказами и бюрократическим чванством, он умер в том самом 1867 году, когда написана и «Притча о Киселе» (ср. у Некрасова: «Кисель до гроба сценой правил, сгубил театр — хоть закрывай!»).

Условия существования балетного театра, столь выразительно показанные Некрасовым и Щедриным, не позволяли проявиться сколько-нибудь активно демократическим тенденциям в искусстве даже лучших его деятелей. Эти условия наложили на балет тесные оковы своего господства, они определили преобладающее направление его деятельности.

Естественно, представители демократического лагеря испытывали открытое недоверие к такому балету, к его возможностям и перспективам; недоверие было вполне законным. Попытки балета коснуться народной тематики обычно отдавали тогда такой сусальностью и фальшью, что вызывали резкий протест у борцов за действительные нужды народа. Некрасов, описывая выступление М. С. Суровщиковой-Петипа в характерном танце «Мужичок», который она первоначально исполняла на концертах, а потом включила в балет «Ливанская красавица», с болью восклицал:

> . . .Гурия рая!
> Ты мила, ты воздушно легка,
> Так танцуй же ты «Деву Дуная»,
> Но в покое оставь мужика!

Словно вторя Некрасову, и Щедрин спрашивал с горькой прямотой: «Разве в «Кипрской красавице»[1] или в «Дочери фараона» идет речь об убеждениях, о честности, о любви к родной стране?» И отвечал: «Никогда!»[2]

То был суровый приговор балетному театру периода его идейного и художественного упадка, приговор, справедливость которого подтверждалась всем реальным положением вещей.

Выражая вкусы своего привилегированного зрителя, управляемый железной рукой царской бюрократии, балетный театр 1860—1870-х годов мало-помалу превращался в парадное зрелище. Облегченная сюжетная интрига едва связывала сольные и массовые дивертисментные номера. Хореограф, если он даже владел задатками творческого мыш-

---

[1] Такого балета не существовало. По-видимому, Щедрин имел в виду «Ливанскую красавицу» (куда входил упомянутый танец «Мужичок») или «Кипрскую статую», поставленные, как и «Дочь фараона», Мариусом Петипа.

[2] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. XVI, стр. 499.

ления, в силу обстоятельств подавлял и губил в себе (часто бессознательно) эти задатки.

Такой балетмейстер, не похожий на художника-мыслителя, на передового новатора типа Дидло или Перро, неограниченно властвовал над рождением и жизнью спектакля. По его воле сценарист (нередко сценаристом являлся он сам) сочинял канву пестрых эпизодов, которые легко было менять местами, укорачивать, перекраивать или вовсе выбрасывать вон. По его воле декоратор возводил дворцы или превращал их в развалины, насаждал сады Семирамиды, запускал под самые колосники разноцветные фонтаны и фейерверки.

В практике балетного (и не только балетного) театра один спектакль оформляло тогда, как правило, несколько художников. Например, в 1862 году декорации для балета «Дочь фараона» написали пролог и первую картину — Вагнер, вторую и третью картины — Роллер, четвертую и пятую — Вагнер, шестую и седьмую — опять Роллер. Мужские костюмы принадлежали Кальверу, женские — Столярову, «аксессуарные вещи», как значилось в афише, поставлял Гаврилов. Этот принцип оформления сохранялся в течение всей второй половины XIX века. Даже в 1890 году такой шедевр русского балета, как «Спящая красавица» Чайковского — Петипа, спектакль не только монолитный, но и новый в плане музыкально-хореографической образности, по оформлению являл собой весьма шаблонное зрелище. Декорацию пролога (дворец Флорестана) написал Левот, дворцовый сад первого акта — академик Бочаров и Андреев, во втором акте «лесную местность» и панораму писал опять-таки Бочаров, а «внутренность дворца спящей красавицы» — Иванов, в третьем акте «эспланаду дворца Флорестана» и апофеоз писал профессор Шишков. Эскизы костюмов «Спящей красавицы» сочинял сценарист этого балета — директор императорских театров Всеволожский.

Наличие нескольких художников в одном спектакле свидетельствовало не столько о разнобое, сколько о нивелированности решений. Узаконенное однообразие приемов ограничивало фантазию декораторов рамками парадной представительности. Это тоже был признак консерватизма балетного театра. Бочаров, Исаков, Шишков на сценах Петербурга и Москвы не чуждались реалистических поисков в бытовой и исторической драме. Хотя и драматический спектакль оформляло обычно несколько художников, там единообразие объяснялось не только обязательностью типовых стандартов, принятых в зарубежном театре, но и зависимостью от содержания действия, поисками реалистической конкретности.

Эти поиски не затронули балета.

В 1830-х годах А. А. Роллер культивировал романтический стиль, вдохновенно воплощенный Гонзага в музыкальном театре начала

XIX века. «В каждой новой декорации, которую создавал Роллер,— пишет А. А. Гозенпуд,— он стремился ввести новые эффекты, то поражая зрителей использованием панорамы и освещением (балет «Кесарь в Египте»), то каскадами воды, в которых дрожит лунный свет, то эффектами пожаров, разрушающихся стен замка, наводнений и т. д. Роллер искусно переносил на сцену приемы выдающихся художников-живописцев. Поэтому нетрудно на многих его эскизах увидеть попытку использовать эффекты освещения Рембрандта и других великих мастеров. Не будучи художником-новатором, Роллер превосходно владел своим ремеслом».[1]

Профессионализм живописи Роллера устанавливает и Ф. Я. Сыркина. «Декорации, пышные и эффектные, украшающие и приукрашивающие, были нарядным типовым фоном»,— пишет она и отмечает, что «тщательно проработанные, прорисованные до мельчайших деталей декорации Роллера и его эскизы, то пестро и жестко раскрашенные, то написанные в приглушенно голубоватых тонах, отличались законченностью, профессиональным мастерством. Художник в совершенстве владел техникой театрально-декорационного искусства. Эскиз его всегда точно воплощался, и нарядное зрелище царило на сцене».[2]

За перспективу тронного зала в балете «Дочь фараона» Роллер получил звание академика живописи. Это было официальное признание господствующего метода. Приемы Роллера закреплялись практикой М. И. Бочарова и М. А. Шишкова в Петербурге, П. А. Исакова и А. Ф. Гельцера в Москве, причем профессионализм выступал здесь еще явственней за счет романтических тенденций стиля. Балетные декорации, как правило, подразделялись на два основных типа: пейзаж (гористый, лесной или водный) и дворцовый зал с почти обязательной перспективой массивных колонн, ниш, статуй. Первым условием любой декоративной композиции считалась способность оттенить, выделить композицию хореографическую. И если у раннего Роллера танцующие персонажи еще должны были вписываться в декоративный фон и органически с ним сочетаться, то в 1860-х годах и далее короткие тюники танцовщиц нарочито контрастировали с живописью кулис и арьерсцены. Забавное подобие таких стилистических недоразумений можно найти на бытовых семейных фотографиях 1870-х годов, где дамы в модных туалетах и мужчины в мундирах и фраках красуются на фоне экзотической природы и вычурной архитектуры.

Это был стиль времени, окостенелый, но цельный и даже своеобразный. Здесь не играла роли ни историческая, ни географическая, ни

---

[1] А. Гозенпуд. Музыкальный театр в России. Л., Музгиз, 1959, стр. 728, 729.

[2] Ф. Я. Сыркина. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки. М., «Искусство», 1956, стр 24—25.

национальная определенность. Не было существенной разницы между Балканами и Пиренеями, между тронным залом французского короля и покоями индийского раджи. Все строилось по единым меркам, основанным на точном знании данной сценической площадки и данного зрителя. Эклектика была главной особенностью стиля.

Другой путь продолжения приемов Роллера наметился в практике московского декоратора К. Ф. Вальца. У него живописный образ спектакля уже совершенно отступал перед эффектно задуманным и мастерски выполненным трюком. Недаром Вальц прослыл «волшебником» балетного спектакля: художник заурядный, он был талантливым машинистом сцены. В сфере машинерии его фантазия оказывалась поистине безграничной. Наводнения, разрушения и пожары, волшебные появления и исчезновения, полеты и провалы именно благодаря Вальцу загромождали спектакли московского балета в гораздо большей степени, чем то было в Петербурге. Вальц широко применял люки, тележки, подвесные люльки, подвижные рейки, обыгрывал возможности тюля и света. Такая практика имела своих ценителей. Аудитория детских утренников восхищенно приветствовала каждую новую выдумку неистощимого Вальца. Впрочем, к концу века все чаще стали раздаваться и упреки в адрес «балаганных фокусов» Вальца, тех самых, которые еще недавно пользовались неизменным успехом.

Но к концу XIX века Вальц и другие продолжатели Роллера одинаково исчерпали себя. Не случайно реформа балетного спектакля в начале XX века была так тесно связана с приходом новых художников.

Пока же, в середине века, художник-декоратор выступал как исполнитель воли главного хозяина спектакля — хореографа.

Подобно декоратору, и композитор, иллюстрируя замысел балетмейстера, сочинял трафаретные «морсо» для адажио и вариаций балерины, марши, галопы, вальсы для кордебалета.

В 1850—1860-х годах основным композитором русского балета был итальянец Цезарь Пуни (1802—1870). Его сменили композиторы Людвиг Минкус (1827—1890), работавший преимущественно в Петербурге, и Юлий Гербер (1831—1883), сочинявший музыку для московской балетной сцены.

В существующей литературе о музыкальном театре к ним установилось весьма определенное отношение.

В 1933 году И. И. Соллертинский писал, что «балетная музыка долгое время находилась на откупе у третьесортных композиторов ремесленников типа пресловутых Минкуса и Пуни».[1]

---

[1] И. Соллертинский. Музыкальный театр на пороге Октября и проблемы оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма. В кн.: «История советского театра», т. I. Л., ГИХЛ, 1933, стр. 328.

В 1936 году М. С. Друскин отмечал, что в балете того времени «ремесленную работу бессменно выполняли композиторы Пуни (автор более 300 балетных партитур) и Минкус, в помощь к которым определялись еще более посредственные безыменные авторы».[1]

В 1950 году Д. В. Житомирский находил: «Сочинение балетной музыки композиторами узко ремесленного типа, в сущности даже и не художниками, а компиляторами, становится в это время нормой театральной практики»,— и далее называл все те же имена: Пуни, Минкус, Гербер.[2]

В 1956 году и Ю. И. Слонимский утверждал: «По вине ремесленных партитур Минкуса и Пуни драматургическая содержательность балетных спектаклей была ничтожно малой, необходимые обобщения отсутствовали» и т. д.,[3] а на первой странице введения к цитируемой книге выдвигал категорический тезис: «Бессодержательная балетная музыка Пуни, Минкуса и др.— одна из причин отставания балетного театра».

Все эти и им подобные высказывания справедливы в одном: то, что принесли в балет Чайковский и Глазунов, решительно противостояло тому, что существовало до них. Но противопоставление это проведено прямолинейно. Картина изображена такая, будто реформа Чайковского и Глазунова зачеркнула весь предшествующий период развития балетного театра, показала полную его несостоятельность и сразу открыла другие пути. Между тем этого не было в русском балете. На самом деле гениальная музыка Чайковского и Глазунова не поколебала репертуарных позиций ранее созданных спектаклей. Многие балеты на музыку Пуни и Минкуса продолжали жить. Больше того, они неоднократно возобновлялись — и не по законам Чайковского и Глазунова, а согласно законам именно Пуни и Минкуса. Из привычной жесткой схемы, как правило, выпадает к тому же фигура незаурядного балетного композитора Р. Е. Дриго, который уже после реформы Чайковского выступил способным продолжателем Пуни и Минкуса. В этих традициях, а не в традициях Чайковского и Глазунова, начиналась и балетная деятельность композиторов Б. В. Асафьева, Р. М. Глиэра. Словом, с реформой Чайковского и Глазунова не кончилась традиция Пуни и Минкуса.

В приведенных высказываниях исследователей практика Пуни и Минкуса единодушно осуждена как «ремесленная». Не точнее ли го-

---

[1] М. С. Друскин. Очерки по истории танцевальной музыки. Изд. Ленинградской филармонии, 1936, стр. 153.

[2] Д. Житомирский. Балеты П. Чайковского. М.—Л., Музгиз, 1950, стр. 23—24.

[3] Ю. Слонимский. П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., Музгиз, 1956, стр. 35.

ворить о четкой для своего времени профессиональности этих композиторов? Они не были симфонистами. Но утверждать, будто балетный театр «отставал» по их вине, значит погрешить против историзма. Хореография 1850—1860-х годов (да, как показал опыт московской постановки «Лебединого озера», и 1870-х годов) не созрела еще для симфонической музыки. К симфонической образности она могла прийти только с собственным вооружением. И естественно, что знаменательной встрече Чайковского и Петипа предшествовали собственные опыты Петипа в области симфонизации танца, которые первоначально осуществлялись на музыку «ремесленников» Пуни и Минкуса. Эти опыты получили долгую сценическую жизнь, тогда как попытка балетмейстера, далекого от танцевального симфонизма, поставить «Лебединое озеро» в 1877 году обрекла художественное целое на неуспех.

Нет нужды преувеличивать значение таких фигур, как Пуни, Минкус, Гербер. Они не были новаторами, они далеко отстояли от поисков больших русских композиторов, работавших в других жанрах музыкального творчества, но свое дело, как они его понимали, делали добросовестно и умело. Не ведя балет вперед, они не тянули его и назад. Их творчество было неотрывно от балетного театра в целом. Подобно тому как Роллер канонизировал и пригладил романтический стиль предшествовавших ему театральных художников, Пуни и Минкус, еще ближе связанные с балетмейстерами, пригладили и унифицировали существовавшие ранее музыкальные формы.

Профессионализм этих композиторов был высок для своего времени. Пуни и Минкус превосходно знали условия современной им балетной сцены, прежде всего знали танец во всем разнообразии форм, установленных XIX веком. Помимо профессионализма, музыка Пуни и Минкуса, особенно в раннем периоде деятельности каждого, была отмечена свежестью, импульсивностью, гибкостью мелодического рисунка. Недаром балетмейстеры ценили ее за «дансантность», подразумевая под этим не только удобства темпа и метра, но и пластичность, упругость, стимулирующие фантазию постановщика. Известная же наивность музыки вполне отвечала той наивности содержания балетных образов, которая была одним из незыблемых признаков балетного спектакля в целом. Недаром отдельные партитуры Пуни и Минкуса исполнялись, вслед за Петербургом и Москвой, и в Париже, Милане, Лондоне. Отрывки из них входили в концертный репертуар виртуозов-инструменталистов: например, мазурку из «Золотой рыбки» Минкуса исполнял в концертах Генрик Венявский.[1]

С реформой Чайковского и Глазунова осуществились назревшие стремления русского балета к симфонизму. То, что исподволь намеча-

---

[1] Любезно сообщил Л. Н. Раабен.

лось в практике хореографа-симфониста Петипа, утвердилось в музыке их спектаклей. Композиторы, пришедшие в балетный театр после «Спящей красавицы» и «Раймонды», уже не могли не учитывать новые принципы сочинения балетных партитур. Разумеется, наряду с Чайковским и Глазуновым и после них музыку для балета продолжали писать по старым канонам и такие посредственные композиторы, как В. Г. Врангель и Б. А. Фитингоф-Шель, и такой талантливый музыкант, как Р. Е. Дриго, основная композиторская деятельность которого относится уже к XX веку. Но, помимо них, музыку для балетов на рубеже XIX—XX веков писали Г. Э. Конюс, А. Н. Корещенко, Ю. Н. Померанцев, А. Ф. Арендс. Эти композиторы уже пытались следовать принципам симфонического развития, утвержденным их великими учителями. Но ни один из них не сумел вполне сочетать принципы симфонизма со специфическими требованиями балетного театра, проникнуть в законы его образности и творчески эти законы оправдать. Перед общим условием, требующим в первую очередь отчетливой, выпуклой и конкретной передачи чувства как основы балетного образа и балетного действия, они оказались куда менее состоятельными, чем были в свое время Пуни и Минкус. Отвергая метод Пуни и Минкуса, они выступали лишь робкими эпигонами Чайковского и Глазунова. Но одно эпигонство было ничуть не лучше другого по своим реальным результатам. Впрочем, эпигонство это было в ту пору неизбежным: балеты Чайковского и Глазунова явились не только вершиной, но и пределом возможностей балета XIX века. Лишь новая реформа балетного театра в начале XX века позволила пересмотреть вопрос о союзе хореографа и композитора.

Как раз на рубеже двух веков, словно подводя итоги целой эпохи балетного театра, Н. А. Римский-Корсаков оставил развернутое высказывание о роли и месте музыки в балете. Предвзятое отношение Римского-Корсакова к балету его времени достаточно известно. Но, при всей субъективности, его письмо к С. Н. Кругликову от 2 февраля 1900 года содержит и много справедливых суждений: «Балетная хорошая музыка пока никому не нужна; а необходимый ритм и мелодичность можно найти в сочинениях современных способных капельмейстеров и мелких композиторов. Пуни, конечно, устарел и типом мелодий, и возмутительной оркестровкой; но, например, наш петербургский Дриго (балетный капельмейстер) как балетный композитор приходится в самый раз: и мелодия у него современна, и оркестровка достаточно красива и пикантна. Делибу, пожалуй что, место в балете; но Чайковский и Глазунов выше балетных потребностей, и тот излишек, который у них есть, оказывается излишком и для балета... По своему малому значению в пиесе, музыка балетная исполняется обыкновенно неряшливо и дурно, что тяжело отзывается на сочинениях высокоталантли-

ных композиторов. Я думаю, со всем этим Вы вполне согласитесь; но из всего этого не следует, чтобы музыка, написанная к балету высокоталантливым композитором, была бы дурна и неинтересна потому только, что она балетная музыка. Во-первых, танцевальная музыка дает известную пищу фантазии в смысле ритма и настроения, а затем балетные сюжеты, несмотря на свою драматическую наивность и бесхитростность, суть сюжеты, представляющие собой экстракт, букет красивейших поэтических представлений фантазии: любовь, весна, цветы, волшебство, очарование и т. п., словом, красота красот, чудо чудес; а это ли не пища для музыкальной фантазии талантливого композитора...»[1]

Признаваясь, что ему не по пути с тогдашним балетным театром, Римский-Корсаков точно определял признаки окостенения балета, завершившего большой исторический период своего развития. Разумеется, Римский-Корсаков намеренно преувеличивал, говоря, что хорошая музыка пока никому не нужна, но самое слово *пока* свидетельствовало не об отрицании, а о признании новых возможностей. Характеристика Пуни, который действительно устарел к тому времени, справедлива, так же как и аттестация «современного» Дриго, не говоря уже об оценке выдающихся достоинств музыки Чайковского и Глазунова. Личное нежелание писать для балета не помешало Римскому-Корсакову точно увидеть расстановку творческих сил и, при всей серьезности критики, признать, что балетная музыка не может быть плоха единственно оттого, что она балетная музыка.

В особенности многозначительны слова, сказанные Римским-Корсаковым в заключение письма к Кругликову. Высоко ставя музыку «Раймонды», он упрекал своего корреспондента за недооценку одной из лучших вещей зрелого Глазунова: «Это нехорошо и несправедливо и в этом есть косность музыкального течения 60—70-х годов, ибо во всяком передовом течении есть своя косность...» Отрицание балетной музыки Римский-Корсаков рассматривал теперь как издержки давней борьбы, как признак ограниченности былой своей позиции, являвшейся прогрессивной во многих других важнейших отношениях. Этот ретроспективный взгляд на собственное прошлое и на прошлое творческих единомышленников проникнут духом подлинного историзма.

Для театра своего времени не была «плоха» музыка Пуни. Именно она определяла уровень и облик музыкальной драматургии балета 1850—1860-х годов. Именно на ее основе создал ряд своих крупнейших спектаклей такой выдающийся хореограф-романтик, как Перро. Не была «плоха» для балетного театра 1860—1880-х годов и музыка

[1] Рукописное отделение ЛГПБ имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, архив Римского-Корсакова, 239 У.

Минкуса, на основе которой М. И. Петипа осуществил первые опыты симфонизации танца. Поэтому попытка возложить на композиторов главную ответственность за общее состояние балета середины века расходится с логикой и правдой исторического процесса.

В самом деле, образность вовсе не отсутствовала в этой музыке, хотя была и неглубока по содержанию. Обычно некая музыкальная тема-характеристика возвещала выход героя и повсюду этого героя сопровождала, не изменяясь в течение балетного действия. Порой композиторы обходились и без таких коротких, облегченных характеристик: музыка передавала только настроения героев — печальные и унылые, радостные и резвые. Это позволяло без особого ущерба заменять одни музыкальные номера другими, в первую очередь сольные вариации. Случалось, вариация сочинялась не для того, чтобы дать действенную или описательную характеристику персонажа, ситуации, а для того, чтобы выгоднее продемонстрировать индивидуальные возможности исполнительницы. Здесь композитор попадал в зависимость не только от балетмейстера, но и от балерины, причем учитывались не драматические способности последней, а склонность к танцу «воздушному» или «партерному», к элегическим медитациям или бравурной виртуозности. Такой произвольной замене и «перетасовке» подчас подвергались и развернутые ансамблевые номера. С понятным недоумением писал тогда об этом критик А. П. Ушаков: «Ну не странно ли в самом деле видеть па из «Корсара» с рупором — в «Парижском рынке», pas de deux из «Жовиты», исполненное в «Жизели». Что общего между этими балетами, какая идея связывает их?»[1] Таким образом, авторские права сплошь и рядом подчинялись правам исполнителя; разумеется, не композитор был «виновником» таких перестановок. Если адажио или вариация данного балета не устраивали балерину, она свободно заменяла их произведениями другого композитора и даже другого хореографа по собственному выбору. Мало того: подобные перемены допускались и в танцевальных сценах оперных спектаклей. В этом сказались специфические трудности заторможенного развития.

При чрезвычайной пестроте сюжетов (в большинстве случаев внешней, ибо в разные национальные одежды облекались герои весьма похожие), композиция балетов была строго регламентирована. Она подразделялась на два канонических типа, в зависимости от сценарной развязки — благополучной или трагической. Но и здесь разнообразие было скорее кажущимся. В наиболее распространенной трехактной композиции (балеты с бóльшим или меньшим количеством актов,

---

[1] А. П-ч [А. П. Ушаков]. Балетная хроника. «Русская сцена», 1865, № 4, 17 октября, стр. 4.

вплоть до одноактных, строились в общем по той же схеме) музыкальные номера раскладывались как карты в пасьянсе.

В балете с благополучным исходом первый акт представлял собой экспозицию героев — мимическую и танцевальную их характеристику. Этот первый акт давал наибольшую свободу композитору и хореографу: ему мог предшествовать пролог, но пролога могло и не быть; в нем мог быть развернутый дуэт главных героев, но авторы имели право и воздержаться от дуэта. Во втором акте действие стремительно развивалось, причем здесь могло быть не так уж много танцев, но один большой танцевальный номер, связанный с действием (pas d'action), был непременным кульминационным центром. К концу второго акта обычно наступала счастливая развязка. Третий, последний акт начинался торжественным маршем уже знакомых и новых персонажей; шествие завершалось выходом героев. Следовали дивертисментные танцы — ансамблевые и сольные, классические и характерные, иногда представлявшие собой короткие сюжетные сценки (украинский танец в «Коньке-горбунке»; ср. танец ману в трагической «Баядерке»). Дивертисмент увенчивался выступлением героев. Чаще всего это был большой классический дуэт, состоявший из адажио, вариаций танцовщика и танцовщицы и коды. Но поскольку цель зрелища заключалась в наиболее выгодном показе балерины, иногда вместо pas de deux ставились pas de quatre, pas de six или другой танец с несколькими партнерами, среди которых и царствовала балерина. В заключение дивертисмента все его участники исполняли общий танец, так называемый балабиль обычно представлявший собой галоп.

В балетах с трагическим финалом второй и третий акты композиционно менялись местами таким образом, чтобы дивертисмент помещался в середине спектакля, а трагическая развязка беспрепятственно наступала в конце его.

Балеты обоих типов непременно завершались пышным апофеозом. В одном случае апофеоз пластически утверждал благополучие развязки, в другом — смягчал ее горечь.

Стесняла ли тогдашних балетных композиторов столь жесткая регламентация? Нет, она устраивала их: позволяла на ходу делать замены, купюры и вставки в репертуарном спектакле по усмотрению очередной исполнительницы; содействовала быстрой работе, что требовалось едва ли не прежде всего. Но важно и другое. Регламентация осталась незыблемой и в пору творчества таких композиторов, как Чайковский и Глазунов. Балеты Чайковского «Лебединое озеро» и «Спящая красавица» являют собой идеальные образцы: первый — спектакля с трагической развязкой, второй — спектакля с благополучным финалом. Однако Чайковский и Глазунов сумели наполнить устойчивые формы композиционной структуры глубоким внутренним содержа-

нием, развить в узаконенных пределах подлинно симфоническое музыкальное действие. Следовательно, регламентация композиторского творчества сама по себе еще ничего не предрешала. Балетная музыка 1860—1880-х годов оттого так часто не представляла большой художественной ценности, что ее авторы находились в зависимости от запросов царящей моды.

Мода же требовала зрелищ попестрее. В Петербурге и Москве процветали тогда публичные маскарады. Для их украшения привлекали балетных танцовщиц и танцовщиков. «Теперь высылаются в залу (маскарада.— *В. К.*) целые полки кордебалетчиц и статистов, высылаются с помпою, с объявлением в газетах»,— возмущался некий москвич.[1] Балетным актерам, вплоть до самых именитых, приходилось участвовать и в так называемых «живых картинах», появившихся в России еще с 1830-х годов и статически воспроизводивших на сцене образы известных литературных произведений и живописных полотен. В середине века главными устроителями этих зрелищ были в Петербурге декоратор А. А. Роллер, в Москве — машинист Большого театра К. Ф. Вальц. Исполнители «живых картин» застывали в жеманных позах, изображая анакреонтические идиллии, псевдоисторические сцены из рыцарских времен и т. п. А кругом, демонстрируя техническую выдумку постановщиков, вырастали волшебные сады, низвергались водопады, вспыхивали цветные фонарики. . . Вещи двигались и жили вокруг неодушевленных людей.

Балет усердно состязался с маскарадами и «живыми картинами» в погоне за развлекательностью, внешним разнообразием, пошлой картинностью. «Желая вознаградить недостаток содержания избытком формы,— писал в 1864 году известный критик, редактор журнала «Антракт» А. Н. Баженов,— современные балетмейстеры употребляют все, чтобы только занять глаз зрителя танцем, который сам по себе не может ничего сказать ни уму, ни душе его. С этой целью они дают в руки танцоров и танцовщиц то ярко цветные шарфы, то высокие, прикрывающие человека тропические листья, то бубны, то факелы; ставят на головы танцоров корзины с цветами, а самих их заставляют подниматься и спускаться по ступеням нарочно устроенных для того табуретов, придумывают трудные, эффектные положения, составляют замысловатые группы, симметричными рядами сводят и разводят танцующих. Изо всего этого выходит действительно нечто очень приятное на первый взгляд, приковывающее глаз, но все это имеет характер того пересыпанья пестрых камушков в калейдоскопе, которое беспрестанно видоизменяет их положение и дает совершенно новые фигуры,

---

[1] Читатель К фельетонисту *Московских ведомостей.* «Московские ведомости», 1864, № 5, 8 января, стр. 3.

чрезвычайно симметрично расположенные».[1] Разумеется, такое «пересыпанье камушков» отнюдь не свидетельствовало о высокой содержательности танцевальных эпизодов, которые сильно походили на пресловутые «живые картины».

Не без воздействия этих последних балетную сцену наводнил поток «красавиц» различных национальностей и эпох, но весьма безликих по внутреннему индивидуальному содержанию: «Фламандская красавица», «Ливанская красавица» и т. д., вплоть до «Мраморной красавицы», статуарность характера которой была узаконена самим названием. Показ красавицы, то есть балерины, в наиболее выигрышных ситуациях и танцах, когда река Нева в образе русской боярышни танцевала в гостях у божества Нила, тореадоры плясали на фламандской ярмарке, а полька-милитер исполнялась как контраст ансамблю сильфид,— такой показ постепенно исчерпывал суть и цель балетного спектакля.

Но не только бессодержательные эффекты «маскарадов» и «живых картин» вторгались в сферу хореографического искусства. Одновременно заметный отпечаток наложили на балетный спектакль и мотивы фривольного опереточного канкана.

В 1860-х годах на сцене Александринского театра воцарилась оперетта. Вывезенная из Парижа, она утратила здесь свой политический задор и свои сатирические краски, сохранив, однако, скабрезность, пряную двусмысленность намеков и положений. О канканирующей «Прекрасной Елене», о специфически буржуазных чертах «лакомого увеселительного зрелища» писал Щедрин в «Признаках времени», а потом и в «Дневнике провинциала», когда рисовал Петербург, захлестнутый волной опереттомании. «Главное все-таки в том заключается, чтобы не размышлять. Танцуйте канкан, развлекайтесь. . .» — иронизировал Щедрин.[2]

Канкан был уже чрезвычайно далек от тех пламенных, подлинно художественных характерных танцев, какими славились по праву мастера русской балетной сцены. Чувство он заменял чувственностью, живость — рискованным кокетством. Говоря словами Щедрина, оперетта «канканировала на краю бездны».

Иные деятели балета охотно устремлялись навстречу модным новшествам. Корифейка петербургской балетной труппы Вера Александровна Лядова (1839—1870), перейдя на Александринскую сцену, составила себе громкое имя как исполнительница центральных ролей в «Прекрасной Елене» (1868) и других спектаклях опереточного репертуара. «Публика валила смотреть «Прекрасную Елену» с Лядовой в

[1] А. Н. Баженов. Сочинения и переводы, т. I. М., 1869, стр. 383.

[2] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 87, 96.

Александринском театре. . .» — вспоминал П. А. Кропоткин.[1] «Весь Петербург устремился в «Александринку» послушать и посмотреть несравненную Лядову», — свидетельствовал актер А. А. Алексеев.[2] В этих словах не было преувеличения. Лядова была безусловно одаренной актрисой, спектакли с ее участием привлекали толпы новообращенных поклонников оперетты. Драма же в те годы отступила на второй план. «Когда была жива талантливая Лядова... — вспоминал А. Н. Островский, — все старания репертуарного начальства обращены были на оперетку, и надо заметить, что в руках опытного режиссера подавление национального искусства проводилось с строгою последовательностию. Значит, оперетки не считались неприличным представлением».[3] Победное шествие оперетты оказалось пагубным не только для драмы,— оно сдвинуло кое-где и в балете обычный порядок вещей.

Надо ли говорить, что в ролях такого синтетического жанра, как роли опереточных героинь, Лядовой весьма пригодилась ее балетная выучка: в «каскадных» номерах с игривыми куплетами, бойкими танцами и развязными жестами обаятельная актриса срывала бурю рукоплесканий. Танцевальные данные Лядовой позволяли создавать для нее специальный репертуар, где канкану отводилось приманчивое место. Так появилась на александринской сцене оперетта-мозаика «Все мы жаждем любви»; либретто перекроил из французского водевиля драматург-переводчик М. П. Федоров, музыку подобрал дирижер театрального оркестра Э. А. Кламрот из произведений Лекока, Оффенбаха, Эрве и других композиторов. «Роль Леони в этой оперетте, — указывает М. О. Янковский, — была специально написана для Лядовой, выступавшей в ней с куплетами автобиографического характера, две последние строки которых были с особенным восторгом восприняты зрителем и распевались повсюду:

Я танцовщицей была,
Но во мне талантов много.
Грациозна и мила.
И светла моя дорога.
В Петербург поеду я,
Чтобы там вступить на сцену.
Я сыграть хочу, друзья,
Там «Прекрасную Елену»,
Так как голос мой силен,
Много страсти в нем и чувства,
А «Елена» — камертон
Современного искусства».[4]

---

[1] П. Кропоткин. Записки революционера. Пг., 1920, стр. 172.
[2] А. А. Алексеев. Воспоминания актера. М., 1894, стр. 190.
[3] А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. XII. М., Гослитиздат, 1952, стр. 106.
[4] М. Янковский. Оперетта. Л.— М., «Искусство», 1937, стр. 231.

И в самом деле, по этому искусительному «камертону» дружно настраивались обывательские вкусы.

— Танцуйте канкан! — В крылатых словах сатирика была схвачена одна из характернейших примет эпохи пореформенного либерального «умиротворения». Нет ничего удивительного в том, что беззаботные канканирующие ритмы и «беспрепятственные телодвижения» проникали в те времена расцвета оперетты и в собственно балетное исполнительство.

— Танцуйте канкан! — прямо требовала от балетных танцовщиц «Северная пчела». Газета обрушивалась с упреками на тех, кто, подобно петербургской танцовщице А. Д. Кошевой, отказывался канканировать в балетном спектакле. «К сожалению, — писала «Северная пчела» о Кошевой, — эта артистка изменила в настоящем году свою особенность и характерность в танцах и не решилась более танцевать канкан в балете «Два вора» и pas de poissardes[1] в «Парижском рынке». Отчего произошла такая перемена в танцах г-жи Кошевой, мы не понимаем, а жаль, очень жаль!»[2]

Канкан утверждался и на московской сцене. Еще за год до петербургской постановки «Прекрасной Елены» с Лядовой московские газеты укоризненно писали о том, что канкан просачивается в балет и даже в систему школьного воспитания. В отчете об одном из балетных дивертисментов Большого театра критик «Русских ведомостей» замечал: «Малютки Казакова и Манохина танцевали pas de deux, в котором учитель понемногу приучает их к канкану и к соблазнительным движениям. И дело, в эти лета всякая наука скорее впрок идет», — горестно заключал критик.[3] А семь лет спустя фельетонист той же газеты А. П. Лукин (Скромный наблюдатель) писал о полном разгуле канкана: «Давно ли мы о канкане знали почти что по слухам .. Вспомните это и сопоставьте с тем правом гражданства, которым пользуется канкан теперь! От легкого движения юбочек мы быстро дошли до поднятия юбок выше колена, а затем «артистка», поднявшая ногу даже выше головы, стала для нас явлением самым обычным. Вот как на этом пути мы быстро совершенствуемся». И далее говорилось о московских местах увеселения типа «Шато де флер», «Альгамбра», «Эрмитаж», «Семейный сад», «Салон де варьете», где танцовщицы употребляли «все старания, чтобы в возможно реальных формах передать зрителям все фазисы любовных вождений».[4]

---

[1] Poissarde (*франц.*) — торговка рыбой; шире — разнузданная базарная женщина.

[2] «Северная пчела», 1861, № 211, 23 сентября, стр. 866.

[3] «Русские ведомости», 1867, № 132, 11 ноября, стр. 6.

[4] Скромный наблюдатель [А. П. Лукин]. Наблюдения и заметки. «Русские ведомости», 1875, № 265, 6 декабря, стр. 1.

Безусловно объективен был тот же А. Н. Баженов, когда свидетельствовал, что и в балете «достоинство танца хотят видеть в крайней вычурности, в замысловатой, хотя и не оживленной какою бы то ни было мыслью, лепке различных фигур и па и наконец в крайней распущенности. Чем более танец составлен во вкусе gocoso, чем более трудностей представляет он для исполнителя, чем, наконец, необузданнее он, тем больше ценится, тем больше на его долю приходится восторгов. Таков вкус времени! Что же удивительного, что мы, с особенною требовательностью относясь к исполнению балетных танцев, вовсе, кажется, забыли и думать об исполнении балетных ролей?» [1]

Упадок содержательности в балете становился фактом столь очевидным, что его не могла отрицать и официозная пресса того времени. Обозреватель «Санкт-Петербургских ведомостей» писал вскоре после приезда Сен-Леона о горькой необходимости «скрепя сердце смотреть на эквилибристические и гимнастические представления, присвоившие себе название *балета*. Когда-то, давно, во времена воспетого Пушкиным Дидло, — продолжал он, — наша балетная труппа приобрела себе европейскую известность, которая осталась за ней до сих пор, благодаря целой плеяде талантов, появлявшихся один вслед за другим, от Истоминой до Муравьевой, благодаря также многочисленнейшему в мире кордебалету и роскоши постановок; но для тех, кто постоянно следил за нашими балетными представлениями, известность эта кажется в настоящее время не совсем основательною. Действительно, предания школы Дидло мало-помалу выдыхались, его мимические балеты заменились новыми, в которых танцы стоят на первом месте, танцы развивались в ущерб пантомиме и низвели балет на степень *танцевального дивертисмента* в больших размерах... Нечего и говорить, что этот постепенный упадок совершился под непосредственным влиянием Европы».[2]

Не все было справедливо в этом суровом приговоре. Критик безосновательно зачеркивал значительные страницы истории русского романтического балета, связанные с реформаторской деятельностью Тальони, Эльслер, Перро, он не сумел оценить важных сдвигов в хореографии, благодаря которым высокоразвитый танец стал содержательным, действенным звеном спектакля, наряду с пантомимой. Но характеристика эта, приуроченная к поре пребывания в России французского балетмейстера Артура Сен-Леона, была во многих своих положениях верна.

И все же русский балет, преодолев полосу упадка, сумел прийти к рубежу XX века не только основным хранителем классических тради-

---

[1] А. Н. Баженов. Сочинения и переводы, т. I, стр. 331.
[2] «Санкт-Петербургские ведомости», 1859, № 203, 20 сентября, стр. 883.

ций, но и создателем величайших новаторских достижений мировой хореографии. Подъем этот был исторически закономерен в силу глубоких внутренних причин.

Одной из причин был процесс восхождения всего русского искусства второй половины XIX века. Литература, живопись, музыка, драматический театр и, главное, русская опера не могли не воздействовать на творческую жизнь балетного театра, как бы ни был он отгорожен от внешних влияний. Особенно много значило здесь непосредственное соседство с оперным театром. Драматургия русской оперы постоянно обращалась к танцу как одному из существенных средств создания своих образов. Для деятелей русской хореографии танец в русской опере являлся носителем тех реалистических начал музыкального театра, которые в самом балете еще только зарождались. Он утверждал новое отношение к музыкальному образу как к основе хореографической образности и хореографического действия.

Другой причиной была работа великих русских балетмейстеров Мариуса Петипа и Льва Иванова над симфонизацией танцевального действия. Вначале поиски шли как бы параллельно развитию русского музыкального симфонизма; принципы симфонического танца вырабатывались на музыке, игравшей чисто служебную роль. И только после этого произошла историческая встреча русской музыки и русского танца, открывшая балетами Чайковского и Глазунова новую эру мировой хореографии.

Третьей причиной, противодействовавшей упадку, было творчество талантливых исполнителей. Замечательные мастера танца в трудные для балета годы сохраняли живые традиции русского хореографического искусства.

Эти прогрессивные начала, переплетаясь, порой обусловливая друг друга, не только сохранили творческие возможности русской хореографии во второй половине века, но и совершили разительные качественные сдвиги внутри нее. Именно эти причины не позволили ей превратиться в одно из слагаемых мюзик-холльных обозрений, вырodиться в пустопорожнее феерическое зрелище или остаться, как это случалось в наиболее благополучных театрах Запада, всего лишь музейным искусством, не знающим борьбы развития и роста.

Такая борьба передового и отсталого, подлинно нового и нового только по обманчивой видимости неуклонно продолжалась в русском балетном театре и привела его к высоким творческим результатам, открыла перед ним широкие горизонты, наметила пути в будущее. Эта борьба, трудная и противоречивая, определяет содержание истории русского балета второй половины XIX столетия.

ТАНЕЦ В РУССКОЙ ОПЕРЕ

Во второй половине XIX века русский оперный театр располагал крупными произведениями отечественной музыки. Оперы Глинки прочно жили в репертуаре. От прежних лет сохранялись и некоторые оперы Верстовского, прежде всего «Аскольдова могила». На сцене появлялись новые оперы Даргомыжского, оперы Серова, Рубинштейна, Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Бородина, Кюи. В большинстве из них важную действенную роль выполняли танцевальные номера, иногда — развернутые танцевальные сцены. Тематика номеров и сцен почти всегда была национально-характерной, очень часто — русской, и танцевальные ансамбли, как правило, органично входили в музыкальную драматургию оперы.

Встречались и другие случаи, когда театр с оглядкой на исстари заведенные традиции прибавлял «от себя» танцевальные сцены к опере, таких сцен не предполагающей: то вставлял их в более или менее удобные, на взгляд постановщика, места оперного действия, то сопровождал оперу специально сочиненным дивертисментом, подобранным по признакам национально-стилевой созвучности. Например, 3 января 1865 года в Мариинском театре была показана комическая опера И. П. Котляревского «Москаль-чаривник», а за ней следовал диверти-

смент украинских плясок, где Л. И. Иванов исполнял с двумя партнершами сочиненный им танец «Черноморский казак».

Резкое размежевание жанров в русском оперно-балетном театре второй половины XIX века не означало подавления одного жанра за счет другого. Напротив, развиваясь по законам собственной эстетической природы, кристаллизуясь в самых «чистых» формообразованиях, жанры постоянно взаимодействовали.

Поэтому плодотворно влияли на развитие хореографического искусства не дивертисментные приложения к оперному действию, а те танцевальные эпизоды, которые входили в оперную партитуру как неотъемлемая часть художественного целого.

Примером такого эпизода являлась пляска скоморохов из оперы Серова «Рогнеда». В 1864 году в письме к Ю. Ф. Абаза композитор указывал на чисто театральную характерность этого номера и вместе с тем на его самостоятельную музыкальную ценность: «В ближайший четверг, 9 апреля, вы можете услышать еще один отрывок из «Рогнеды» — *пляски* причудливого и дикого характера («Пляска скоморохов» — фигляров и шутов) на пиру у князя Владимира. Эта пьеса (очень шумно оркестрованная) будет исполнена в концерте Константина *Лядова*, в Большом театре».[1] Музыка пляски составляла не только описательную, но и действенную основу танцевального эпизода, вносила существенную контрастную краску в сцену княжеского пира, в обрисовку среды.

Другим примером такой действенной сцены были танцы из третьего действия «Воеводы» Чайковского. Героиня томилась в тереме, куда ее унес воевода. Сенные девушки старались развлечь боярышню, их плавные движения, оживляясь, переходили в пляску. Бородин, слушавший музыку этого эпизода в концертном исполнении, писал 8 февраля 1869 года в «Санкт-Петербургских ведомостях»: «Танцы эти составляют, в сущности, целую сцену... Сначала идет род длинной интродукции, построенной на минорной теме славянского характера и в очень медленном темпе; за нею следует уже собственно пляска, которая, по характеру музыки, несколько подходит к славянским танцам Даргомыжского в «Русалке», но по оркестровке выше последних». Анализируя затем форму и фактуру музыкального материала, Бородин заключал: «Впрочем, чтоб судить об этом нумере окончательно, нужно бы слышать его на театре, в связи со сценой».[2] Последняя фраза содержит, пожалуй, более широкий смысл, нежели вкладывал в нее автор.

[1] «Бирюч петроградских государственных академических театров», 1920, стр. 244 (подлинник по-французски).

[2] А. П. Бородин. Музыкально-критические статьи. М.— Л., Музгиз, 1951, стр. 35—36

только «на театре, в связи со сценой» и должна была получить полное образное воплощение реалистическая музыкальная драматургия танцевальных эпизодов русской оперы.

Обособление жанров и их взаимосвязь

Кристаллизация жанров русского музыкального театра, окончательно определившаяся уже в первой половине XIX века, между тем, привела поначалу к тому, что балетным сценам оперного спектакля театр не всегда уделял такое же внимание, как собственно опере или собственно балету. Танцы ставили обычно второстепенные балетмейстеры, исполнителями тоже бывали часто танцовщики второго плана. «Вследствие полного отделения балета от оперы,— писал в 1863 году Аполлон Григорьев,— в операх, составляющих капитал нашей музыки, как «Жизнь за царя», «Юдифь»,— или в операх с европейской известностью, как «Гугеноты», «Жидовка», «Фенелла»,— танцуют только... балетные посредственности, когда в былые годы г-жа Андреянова, талант первостепенный, являлась Еленою в «Роберте», танцевала в «Жидовке» и «Фенелле».[1]

Постановочный и исполнительский уровень балетных сцен в оперных спектаклях снижался еще и оттого, что русская опера не была в чести у дирекции императорских театров, хотя зал не пустовал в дни представлений, заполненный демократической публикой.

При всех сложностях своего промежуточного положения, танцевальные сцены оперных спектаклей в конечном счете не только обладали высокой самостоятельной художественной ценностью, но и обогащали как оперное, так и балетное искусство. Во-первых, они наглядно демонстрировали преимущества доброкачественной танцевальной музыки. Во-вторых, пластика, группы, движение, ритм танца эмоционально и наглядно-обобщающе передавали то, чего не могли выразить сценические средства оперного исполнительства. В-третьих, значительно расширялся круг хореографической сюжетики: он охватывал эпизоды быта и исторические зарисовки, экзотику и буффонаду совсем другого порядка, чем было принято в специфически балетном спектакле. Наконец, и самое пренебрежение дирекции, а с ней и «балетной аристократии» внутри труппы к танцам в опере имело положительные стороны. Наряду с балетмейстерами и исполнителями действительно ничем не выдающимися, в этом жанре пробовали силы и еще никому не известные будущие прославленные мастера. Именно здесь танцовщик Лев Иванов начинал свои опыты хореографа.

Реалистическому толкованию балетных образов помогала пластическая разработка ролей выдающимися оперными актерами. Этим

---

[1] Ап. Григорьев. Хроника спектаклей. «Якорь», 1863, № 30, 28 сентября, стр. 604.

актерам нередко приходилось действовать в балетных эпизодах оперных спектаклей — в «Пророке» Мейербера, «Фаусте» Гуно, «Тангейзере» Вагнера. В подобных случаях актеры оперы и балета, проникая в замысел композитора, объединяясь в поисках решений, неизбежно должны были воздействовать друг на друга. Особо важную роль играли выступления актеров-певцов в танцевальных сценах русских опер.

Такие певцы, как Е. А. Лавровская, М. А. Славина, Е. К. Мравина, не только превосходно двигались, но часто и танцевали по ходу оперного действия. Лавровская в «Руслане и Людмиле», иллюстрируя слова Ратмира: «Тени таинственных дев в горячих объятьях дрожат», поддерживала склонявшихся к ней на руки танцовщиц. Славина, окончившая петербургское балетное училище в 1877 году, блестяще танцевала хабанеру в «Кармен», создала стилизованную пластику Амнерис в «Аиде»; змеино-гибкими были движения ее Далилы. Мравина в роли Татьяны танцевала вальс и мазурку на балу у Лариных в «Евгении Онегине» и приплясывая исполняла арию Оксаны в «Ночи перед рождеством». Готовя роль Олоферна в «Юдифи», Ф. И. Стравинский тщательно изучал пластику балетных актеров, исполнявших восточные танцы в спектаклях Петипа. Его Олоферн, словно сошедший с ассирийского барельефа, во многом предварял образ, созданный впоследствии Ф. И. Шаляпиным. В «Чародейке» дьяк Мамыров (Ф. И. Стравинский) против воли плясал, увлекаемый скоморохами — балетными актерами, падал обессиленный, и его речитативная фраза «Меня, меня плясать заставил!» неизменно вызывала аплодисменты. И в других ролях русского оперного репертуара Стравинский охотно пользовался всеми выразительными средствами музыкальной сцены. Важные черты характеристик заключали в себе переплясы его Еремки во «Вражьей силе», Скулы в «Князе Игоре», Варлаама в «Борисе Годунове», всегда разнообразные в зависимости от воплощаемого лица и ситуации.

Отличительным качеством балетного эпизода в русской опере была живая связь с действием. Реалистическая эстетика русской оперы XIX века, в частности творческая программа композиторов «Могучей кучки», опиралась на глинкинские традиции, развивая их и двигая вперед. В то же время балетная музыка русского оперного спектакля на протяжении второй половины века то и дело вступала в конфликт с традициями ее сценического воплощения.

Вопреки намерениям композиторов, балетные сцены в оперной постановочной практике русского театра иногда получали обособленную жизнь. В этом отношении Москва и Петербург отставали от практики национальных оперных театров. В операх выдающегося украинского композитора Н. В. Лысенко, шедших в Харькове, Одессе и Киеве,

танцевальные эпизоды воплощались с такой близостью к фольклорной основе, какая только и могла быть присуща явлениям подлинной национальной культуры. Вместе с тем опыт передового русского музыкального театра в целом плодотворно воздействовал на развитие национальной оперной культуры народов России, в частности на творчество того же Лысенко.[1]

Описывая постановку «Демона» Рубинштейна в тбилисском оперном театре 1890-х годов, В. П. Шкафер вспоминал: «Когда в «Демоне» на пиру Гудала на сцене танцевали лезгинку, успех был потрясающий. Неистовые крики браво и бис заставляли повторять танец. И танцевали лезгинку прирожденные грузины. В труппе была красавица Орлани, которая плыла по сцене с такой воздушной легкостью и грацией, которым могли позавидовать тогдашние наши балерины. Этот танец был гвоздем спектакля... Бурная мужская пляска с кинжалом, остро отточенным, почти касающимся лица и глаз, вот-вот на неудобном повороте несущим смертельное ранение... заставляла зрительный зал затаить дыхание». И вполне справедливо Шкафер добавлял, что «в наших оперных театрах того времени этот танец получал несколько слащаво сентиментальный характер, там же, наоборот,— в нем страсть кипела огнем, в нем были мужество, красота и сила».[2]

В самом деле, в театрах Петербурга и Москвы между оперным и балетным действием спектакля часто пролегал искусственный рубеж. Вплоть до 1880-х годов оперный капельмейстер спускался с пульта, уступая место капельмейстеру балетному, и возвращался вновь, когда танцы оканчивались. Невольно возникавшая пауза подчеркивала смену жанров. Костюмы танцовщиков резко отличались от костюмов певцов. Одежды оперных персонажей в той или иной мере приближались к стилю изображаемой эпохи, балетный же костюм сводился к неизменным коротким юбочкам танцовщицы, трико и атласным туфлям. Это одно уже само по себе выдавало специфическую «балетность» танца в опере.

Пение и танец обособлялись внутри одного и того же спектакля с давних времен. Такая традиция была вполне оправдана в opera-seria, где действие распадалось на замкнутые по форме номера: арии, речитативы, хоры, ансамбли. В итальянской и французской операх первой половины XIX века, с их тягой к виртуозному исполнительству, эта традиция также находила оправдание. Не то было в русской классической опере с самого начала ее утверждения.

---

[1] См.: А. Гозенпуд. Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура. М., Музгиз, 1954.

[2] В. П. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы. Воспоминания. 1890—1930. Л., изд. Театра оперы и балета имени С. М. Кирова, 1936, стр. 126.

Балетные сцены «Ивана Сусанина»

Еще польский акт «Ивана Сусанина» являлся образцом действия, продолжающегося в танце и двигающего вперед развитие драматического конфликта народной музыкальной трагедии. Здесь сценическое обособление танца нарушало бы единство действия, искажая музыкально-драматургическую концепцию Глинки. Русская оперная музыка утверждала живую связь балетного эпизода с оперным действием в целом, опровергая предрассудки о независимости танца в опере от содержания и стиля самой оперы.

Предрассудки, впрочем, имели влиятельных защитников в зрительном зале и за сценой. Оттого, например, в петербургской постановке «Эсмеральды», относящейся к 1851 году, оригинальные танцы Даргомыжского были заменены шаблонной «венгерской полькой». Оттого же газеты осуждали «новшества» практиков оперного театра.

«Выходка господина Направника» — так назывался раздел масленичного фельетона «Санкт-Петербургских ведомостей» 1875 года. «Выходка» заключалась, оказывается, в том, что на очередном представлении «Ивана Сусанина» дирижер Э. Ф. Направник не дал бисировать балетный номер, не дал превратить спектакль в дивертисмент. Как сообщал фельетонист, «в театре после мазурки раздались по обыкновению весьма сильные аплодисменты и крики «бис». В оркестре появился г. Направник, сменил балетного дирижера и, не обратив никакого внимания на желание публики, продолжал оперу».[1] Направник, много сделавший для пропаганды русского оперного искусства, не побоялся демонстративно указать на художественную цельность оперы Глинки.

Постепенно, с многолетними промежутками совершались положительные перемены в постановке балетных сцен «Ивана Сусанина». В 1882 году, почти через полвека после премьеры, «Петербургская газета» с негодованием извещала о готовящемся «сюрпризе» в сцене польского бала: «Балетные артистки будут танцевать польский и мазурку не в балетных тюниках, а в длинных платьях, т. е. в туалетах того времени. Это делается с целью большего «реализма», несмотря на то, что и при постановке названной оперы при бессмертном ее композиторе танцы исполнялись в коротких тюниках. Для чего же понадобилось изменять традициям! Публика давно привыкла аплодировать танцам в том виде, как они были первоначально поставлены, поэтому эти «новшества» не составляют ли излишнее усердие?»[2]

В московском Большом театре пугающие «новшества» были осуществлены еще позднее. В 1892 году критик журнала «Артист», оцени-

---

[1] Альфа. Масленичный фельетон. «Санкт-Петербургские ведомости», 1875, № 54, 25 февраля, стр. 2.

[2] «Петербургская газета», 1882, № 192, 17 августа, стр. 3.

вая новую постановку «Ивана Сусанина», справедливо порицал сцену польского бала, где «хористки в длинных платьях, а балерины в коротких, хор неподвижно сидит на скамьях, а балет, как выбегает из-за кулис, так туда же и скрывается».[1]

Сверх меры затянувшаяся борьба за реалистическое воплощение польского акта в «Иване Сусанине» усложнялась непримиримостью обеих враждующих сторон. Оправданно требуя этнографической точности танцев и костюмов в национально-характерных номерах бала — в полонезе, мазурке, краковяке, поборники достоверности в балете сами забывали об одном существенном обстоятельстве. Глинка, сочиняя танцы «Ивана Сусанина», смело расширял права и обязанности балетного эпизода в опере, преступал привычные пределы, но при том все же опирался на разнообразный и богатый традиционный опыт. Настаивая на правдоподобии национально-характерных танцев, нельзя было пренебрегать их театральностью. В особенности не следовало забывать о сочиненном Глинкой для польского бала струнном квартете, написанном в традициях классического танцевального номера. Прозрачная и капризная вальсовость этого квартета, весь его интонационный строй по сути дела предваряли те самые «образно-ритмические каноны» балетной классики, которые, по словам Б. В. Асафьева, были позже «сформулированы» музыкой Глинки в «танцах чародейств Наины» из «Руслана и Людмилы».[2] Приближая полонез, мазурку и краковяк к их национально-характерной основе, в то же время необходимо было помнить о классической структуре вальса, избегая ненужных контрастов в смене танцевальных номеров.

Эстетическое равновесие, определяющее художественную цельность картины польского бала, возникло в постановках «Ивана Сусанина» только к концу XIX века. То был результат непрерывных творческих споров о сценической трактовке этой картины.

Естественно, эти споры имели самое непосредственное касательство и к более широким вопросам творческого развития балетного искусства в целом.

Опера-балет и традиции Глинки

Великие русские композиторы второй половины XIX века продолжали в танцевальных эпизодах своей оперной музыки преимущественно национально-характерную традицию танцев «Ивана Сусанина» и «Руслана». Традиция глинкинского классического танца не нашла полноценного развития даже в жанре оперы-балета — в «Тор-

---

[1] Глаголь [С. С. Голоушев]. Наша сцена с точки зрения художника. «Артист», 1892, № 24, ноябрь, стр. 179.

[2] Акад. Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV. М., Изд-во Академии наук СССР, 1955, стр. 136—137.

жестве Вакха» А. С. Даргомыжского и в «Младе» Н. А. Римского-Корсакова.

Еще до того как «Торжество Вакха» увидело свет рампы, А. Н. Серов отрицательно высказывался о самом жанре оперы-балета (впрочем, знакомство его с партитурой Даргомыжского отнюдь не исключено). Серов писал: «По нашему мнению, для танцев есть своя отдельная область — балет, где соединение мимики, то есть пластической красоты и движения, с красотою обстановки и с выразительною музыкою может доставить наслаждение, быть может, достойное соперничать с оперою, по крайней мере с многих сторон, но смешивать сферу оперы с сферой балета никак не должно, потому что такая амальгама неестественна и вредит полноте впечатления».[1]

Практика русского музыкального театра последующих времен не опровергла точки зрения Серова. Он в самом деле небезосновательно утверждал, что трудно избежать искусственности, создавая из двух жанров третий. Серов не учитывал тогда лишь одного обстоятельства. Глинка в «Руслане и Людмиле», органически сочетая пение и пластику, в сущности, уже предложил идеальный путь и образец. Другое дело, что дальнейшие опыты русских композиторов оказались значительно менее удачными.

Авторы опер-балетов не поднялись на высоту, открытую гением Глинки. Они то ограничивались робкими повторами уже сказанного, то обращались к жанру оперы-балета из-за недоверия к самостоятельным возможностям хореографии как таковой. Впрочем, здесь еще имела место и другая важная причина. Жанр оперы-балета, закономерно возникший во времена сосуществования разных искусств в одном спектакле, ко второй половине XIX века уже становился своего рода анахронизмом.

«Торжество Вакха»

Даргомыжский первоначально задумал «Торжество Вакха» как кантату на текст одноименного стихотворения Пушкина, затем — как лирическую оперу. «Летом писал я балет к опере, что я выкроил из Пушкина оды: «Торжество Вакха»,— сообщал он 30 сентября 1848 года в письме к композитору В. Г. Кастриото-Скандербеку.[2] Даргомыжский несомненно хотел продолжить опыт взаимодействия пения и танца, столь удачно поставленный Глинкой в «Руслане и Людмиле». Как и Глинка, он обратился к поэтическому тексту Пушкина, легко допускавшему союз двух разных жанров музыкального театра. Однако он не добился их органического единства, найденного Глинкой, не вышел из

[1] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М — Л., Музгиз, 1950, стр. 372.

[2] А. С. Даргомыжский. Избранные письма, вып. 1. М., Музгиз, 1952, стр 38.

границ подражательности. Это определило и меру художественности в музыкально-сценической трактовке пушкинской темы.

Глинка почти отказался в «Руслане и Людмиле» от иронических интонаций поэмы. Выдвинув на первый план героику и лирику, он передал жизнеутверждающую, солнечную стихию пушкинской поэзии. Даргомыжский, обратившись к «Торжеству Вакха», по своему собственному мнению, «ничего не изменил в этой поэме, *вакхической и сладострастной* от начала и до конца».[1] На самом деле это было не так. Внешнее сходство не избавляло от серьезных внутренних противоречий. Несмотря на буквальную верность тексту, буйная и живописная полнозвучность пушкинских строф была утрачена. Динамические образы застыли в идиллическом панно, лишенном глубины и воздуха, подернутом суховатым лаком академизма.

Неотступно следуя в композиции «Торжества Вакха» пушкинскому оригиналу, Даргомыжский столь же пассивно пользовался глинкинскими приемами композиции танцев. Марш Бахуса, например, во многом повторял орнаментированную статику марша Черномора. Но если в марше Черномора такая статика оправданно передавала грозную, мертвящую силу злых чар, то она не могла характеризовать торжества осеннего плодородия, стремительного разгула сил природы в вакхическом шествии-беге.

Интонационно-ритмическое сходство с вариациями волшебных дев, соблазняющих Ратмира в «Руслане и Людмиле», обнаруживали вариации вакханок и нимф во втором акте «Торжества Вакха». Но опять-таки Глинка самобытно обобщал воздушную образность романтического балета, а у Даргомыжского вакханки, «топчущие пляской луг», должны были возвращать театр (но не возвращали) к полнокровию анакреонтических образов Дидло, чуждых воздушным порханиям и скольжениям. Кроме того, пение и пластика, нераздельные у Глинки, чередовались у Даргомыжского как в старинных дивертисментах французского музыкального театра (правда, освоенных в манере русского салонного музицирования). Примерно так же, в изящной салонной манере написал Гуно через одиннадцать лет танцы «Вальпургиевой ночи» в «Фаусте».

Опера-балет «Торжество Вакха» не оставила заметного следа ни в творчестве самого Даргомыжского, ни в истории русского музыкального театра. Ее исполнили впервые на московской сцене 11 января 1867 года, девятнадцать лет спустя после того как она была написана, в бенефис режиссера оперной труппы Большого театра Н. П. Савицкого. По правилам всех вообще бенефисов, программа вечера была длинна и разнообразна. «Торжество Вакха» заключало спектакль, куда

---

[1] М. Пекелис. А. С. Даргомыжский. М., Музгиз, 1932, стр. 18.

входили еще «Болтуны» Оффенбаха, четвертое действие «Рогнеды» Серова и дивертисментный антракт. Постановка была осуществлена в традициях «великолепного спектакля», афиша рекламировала полеты, «устроенные машинистом К. Вальцем», и апофеоз с «бенгальским освещением». Балетные номера ставил Ф. Н. Манохин. В них были заняты лучшие силы московской балетной труппы. Партии нимф исполняли П. М. Карпакова, Н. Я. Рябова и воспитанница М. Н. Горохова, партии вакханок — Е. П. Борегар, С. К. Шапошникова и др.

Тем не менее пресса холодно отнеслась к спектаклю. «Даровитый композитор увлекся прелестью пушкинского стиха, но забыл, что... сцена требует ситуаций и движения»,— писал В. А. Соллогуб.[1] Критик «Антракта» заявлял, что танцы в «Торжестве Вакха» есть «бесконечная скука и рутина, несмотря на то, что одна из *вакханок* преусердно отплясывала *мазурку(!!)»,* и называл «галопом-канканом» общий финальный танец.[2]

Не приняли «Торжества Вакха» и композиторы — младшие современники Даргомыжского. Соглашаясь с газетными откликами на премьеру, Мусоргский писал 26 января 1867 года Балакиреву, что рецензенты упрашивают Даргомыжского «не надоедать публике своими старыми и негодными вещами и еще спрашивают: танцевали ли античные греки под французский галоп и пели ли французские польки?»[3]

Опера-балет «Торжество Вакха» прошла четыре раза в течение месяца и затем исчезла из репертуара.

«Млада»

Второй опыт создания оперы-балета в русском театре растянулся на долгие двадцать лет. Четыре композитора «Могучей кучки» — Римский-Корсаков, Бородин, Мусоргский и Кюи в самом расцвете творческих сил взялись коллективно сочинять оперу-балет. В сезоне 1869/70 года тогдашний директор императорских театров С. А. Гедеонов предложил им свой сценарий оперы-балета «Млада». При этом, как вспоминал впоследствии Римский-Корсаков, «чисто балетные танцы должен был сочинить официальный балетный композитор при императорских театрах — Минкус».[4]

Такое разделение труда не обещало положительных результатов: музыка «чисто балетных», то есть, очевидно, классических танцев неизбежно должна была вступить в конфликт с остальной музыкой спектакля. Однако оно было весьма характерно для своего времени, когда

---

[1] З л. [В. А. Соллогуб]. Бенефис режиссера московского Большого театра. «Москва», 1867, № 11, 14 января, стр. 4.

[2] О. Д л — и й. Бенефис г. Савицкого. «Антракт», 1867, № 3, 18 января, стр. 3.

[3] М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.— Л., Музгиз, 1932, стр. 539.

[4] Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. I. М., Музгиз, 1955, стр. 66.

3*

серьезная музыка и классический танец представлялись вещами несовместными.

Работа над «Младой» прервалась в самом начале, и написанные для нее куски музыки авторы перенесли в другие свои сочинения.

Переписка, которую дирекция императорских театров вела в октябре 1870 года с А. Н. Серовым, касалась постановки «Млады» уже в качестве балетного спектакля. «К зимнему сезону будущего 1871 года,— писал Гедеонов министру,— предназначено поставить новый славянский балет. Все читавшие программу этого балета,— нескромно продолжал он,— предвещают ему неслыханный успех, и так как дело идет здесь о чисто славянском балете, то я желал бы поручить сочинение музыки для сего балета русскому, опытному в этом случае композитору, которому, сверх национальных русских мелодий, были бы известны и музыкальные формы прочих славянских народов. Эту трудную задачу вызвался исполнить г. Серов, автор имевших большой успех на нашей сцене опер «Юдифь» и «Рогнеда», и я убежден, что никто из других композиторов не способен более его на блестящее исполнение этой задачи».

Как видно, никто из тех композиторов, которые сочиняли музыку оперы-балета «Млада», не хотел писать музыку балета. Любопытно, что далее, ходатайствуя об оплате музыки нового балета в размере, соответствующем оплате оперной музыки, Гедеонов писал: «Симфоническая часть музыки, преобладающей в этом балете, может по значению и трудности своей стоять совершенно наряду с оперной музыкой». В конце письма Гедеонов указывал: «За смертию бывшего композитора балетной музыки Пуни, было бы невозможно для сочинения означенной музыки вызвать сюда из Москвы г. Минкуса, так как на этот предмет потребуется по крайней мере около года», а расходы по оплате музыки можно будет возместить тем, что «за программу нового балета дирекции платить вовсе не придется».[1]

Согласие на заказ музыки нового балета было получено, и с Серовым заключили контракт. Из имеющегося в том же деле письма видно, что Петипа собирался приступить к репетициям уже в 1871 году. Смерть прервала работу композитора в самом начале.

В 1875 году Гедеонов покинул пост директора театров, но в конце 1870-х годов его сценарий был вновь назначен к постановке на балетной сцене. Минкус написал музыку, и 2 декабря 1879 года, в бенефис танцовщицы Е. П. Соколовой, состоялась премьера «Млады» в постановке Петипа. Балет имел средний успех в части классических танцев, но публика и пресса одобрили национальные пляски — дыню рядóвую, кóло, чешский и литовский танцы.

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 22364, лл. 4—5

А в конце 1880-х годов и Римский-Корсаков вернулся к мысли об опере-балете «Млада», решив теперь писать самостоятельно. По словам композитора, директор императорских театров И. А. Всеволожский «согласился на ее постановку, заинтересовавшись декоративной стороной»,[1] тем более что балет Петипа сошел с репертуара еще в 1880 году. Премьера «Млады» Римского-Корсакова в Мариинском театре состоялась 20 октября 1892 года.

В книге Л. А. Гозенпуда об оперном творчестве Римского-Корсакова неудача «Млады» правильно объясняется слабостью сценария. Особый интерес в данной связи представляет следующее соображение исследователя: «Придя к выводу, что балет, как самостоятельное художественное произведение в тех формах, в каких он существовал в то время, внутренне неоправдан, композитор решил объединить в одном произведении оперу и балет».[2]

Римский-Корсаков обращался к жанру оперы-балета главным образом из-за неверия в собственно балет как полноправный жанр реалистического музыкального спектакля. Здесь он решительно расходился с позицией Чайковского, который, напротив, именно к опере-балету относился с большим предубеждением и отрицал ее правомерность как самостоятельного жанра. Летом 1891 года, незадолго до премьеры «Млады» Римского-Корсакова, Чайковский писал К. Ф. Вальцу, предложившему ему сценарий оперы-балета «Ватанабе»: «Я совершенно не допускаю и не понимаю тот неопределенный и несимпатичный род искусства, который называется *оперой-балетом.* Что-нибудь одно: или мои персонажи будут *петь*, или они будут *мимировать.* То и другое вместе совершенно немыслимо для меня».[3] Взгляды Римского-Корсакова на балет и взгляды Чайковского на оперу-балет несли очевидный отпечаток творческой субъективности. Однако обе точки зрения по-своему, но достаточно убедительно были подкреплены практикой композиторов.

Недоверие Римского-Корсакова к художественной выразительности балета, отразившееся в его письме С. Н. Кругликову, сыграло роль в том, что танцы, хотя и стали органической частью музыкального замысла «Млады», но не вышли за пределы декоративности. В этом внешнем плане их блестяще разработал композитор. И все же музыка предлагала более содержательные хореографические решения, чем несуразный сценарий.

---

[1] Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 175.

[2] А. Гозенпуд. Н. А. Римский-Корсаков. Темы и идеи его оперного творчества. М., Музгиз, 1957, стр. 70.

[3] Музыкальное наследие Чайковского. Из истории его произведений. М., Изд-во Академии наук СССР, 1958, стр. 188.

«Балетмейстеры Иванов и Чекетти обыкновенно не знают музыки, под которую ставят танцы,— категорически обличал композитор,— а если она не рутинно-балетная, то и совсем ее не понимают».[1] Вероятно, Иванов и Чекетти и впрямь не очень-то понимали Римского-Корсакова. Но происходило это потому, что Римский-Корсаков не искал сближения с ними и заранее не доверял искусству, которое они представляли. В действительности же требовалось немногое, чтобы понять друг друга. Балетный театр как раз в ту пору обращался к полноценной музыке: в 1890 году была поставлена «Спящая красавица», в 1892 году — «Щелкунчик», в 1895 году — «Лебединое озеро». Лучшее в хореографии обоих последних балетов принадлежало Льву Иванову.

Иванов ставил характерные пляски в первых двух актах «Млады». В первом акте дыню рядовую исполняли восемь девушек Войславы и восемь витязей из войска Яромира. Во втором акте, на празднике Купалы, из среды торгового люда разных национальностей выходили литовские воины: два танцовщика-солиста, окруженные восемью кордебалетными танцовщиками, изображали шуточный поединок. Затем шла пляска индийских цыган: ее исполняла М. С. Скорсюк, окруженная восемью парами. Второй акт заключался общим обрядовым коло, где в реально-бытовом по своему характеру танцевальном действии неожиданно возникали элементы фантастики. Последние два акта, поставленные Чекетти, уже целиком переносили танцевальное действие в фантастический мир. Гедеонов вполне доверял правилам тех балетных сценариев, в которых действие четко разделялось между реальностью и вымыслом.

Следуя предложенной ему сценарной схеме, Римский-Корсаков (как и Чайковский в своих балетах) по-глинкински широко раздвигал границы сценарного замысла, рисуя борьбу света и мглы, победу добра над злом. А. А. Гозенпуд в цитированной книге дает чрезвычайно существенное указание на то, что в «Младе» композитор «исходил из принципов музыкальной драматургии «Руслана и Людмилы».[2] Но недоверие к выразительным средствам балета исключало возможность непосредственного сотрудничества композитора с хореографами. Нередко там, где хореография могла стать решающим поэтическим фактором в развитии идейного конфликта, ей приходилось отступать в сторону.

В центре действия были образы двух соперниц: образ Войславы, решенный средствами пения, и образ Млады, решенный средствами пластики. Войслава примыкала к кругу активных и страстных героинь оперного репертуара Римского-Корсакова, таких, как Любаша, Купава, Кащеевна; Млада приближалась к лирическим образам Снегурочки,

---

[1] Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 182.
[2] А. Гозенпуд. Н. А. Римский-Корсаков, стр. 71.

Волховы, Марфы. Земной и грешной любви Войславы противопоставлялась чистая любовь Млады.

Убитая Войславой еще до начала сценического действия, Млада представала в виде тени. Композитор ограничил партию Млады пантомимой, но музыка опровергала своего творца. Проникновенная лирическая тема настойчиво звала к танцу, глубоко раскрывающему душевный мир героини. Обнаруживалась близость даже не к танцам дев из «Руслана и Людмилы» (скорее такая близость обнаруживалась в теме богини Лады, отданной певице). Музыка здесь во многом отвечала принципам музыкальной драматургии балетов Чайковского. Картинная изобразительность характеристик, присущая партитуре в целом, обогащалась в партии Млады внутренней эмоциональной выразительностью.

Млада появлялась в конце первого акта в двух снах Яромира: Млада и Яромир объяснялись в любви, Войслава отравляла Младу. Исполнительница получала целые страницы музыкального текста. Но поскольку композитор не относил безгласные сны Яромира к хореографическому действию, то балетмейстеры не были причастны к решению сценических задач. Руководители постановки — дирижер Э. Ф. Направник, режиссер хоров О. О. Палечек, режиссер Г. П. Кондратьев вполне положились на мимический опыт балетной актрисы М. М. Петипа. Млада не танцевала и в последующих эпизодах спектакля. Но и пантомима ее не была разработана режиссерски. Римский-Корсаков впоследствии писал: «Сомневаюсь, чтобы М. М. Петипа 1-я, исполнявшая тень Млады, знала и понимала свою роль и помнила бы стихи, поясняющие содержание ее мимики. Появление ее в начале III действия, до генеральной репетиции включительно, не было окончательно установлено. То появлялась она справа, то слева, то на скале, то внизу».[1]

Таким образом, драматическая основа хореографического действия была у Льва Иванова отнята. Ему предоставили постановку народных плясок; не связанные непосредственно с драматическим конфликтом, они передавали национальный колорит. Музыка этих танцев предлагала решения, отличные от трафаретов балетного дивертисмента. Но и здесь условия работы не позволяли воплотить замысел композитора сколько-нибудь полноценно. «Балетные репетиции,— писал Римский-Корсаков,— обыкновенно производятся как встарь, под игру двух скрипок, долженствующих передавать весь оркестр. Музыка выходит почти что неузнаваема не только для балетмейстеров, но даже и для музыкантов; поэтому характер движений, изобретаемых гг. балетмейстерами, сплошь и рядом не соответствует характеру музыки».[2]

---

[1] Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 183.

[2] Там же, стр. 182.

Легко увидеть, что это была не вина, а беда хореографии того времени.

Но уровень хореографических решений в «Младе» снижался все-таки не из-за условий репетиционной подготовки: условия были одинаковы для всех спектаклей и для всех балетмейстеров. Главное заключалось в другом. То, что относилось к действию, сюжету, было отдано оперной режиссуре, а хореографам достались танцы описательно-характерного плана. Лев Иванов и поставил такие именно танцы, хотя был способен воплотить образы музыки в действенных хореографических сценах. Как обычные номера дивертисмента приняла эти танцы и публика Мариинского театра. «Цыганская пляска имела большой успех, публика настойчиво требовала повторения...— сообщал присяжный оперный рецензент «Петербургской газеты» В. С. Баскин,— но г. Направник почему-то не нашел нужным исполнить желание публики».[1]

Вторую, фантастическую часть балетного действия «Млады» ставил Энрико Чекетти. Виртуозный танцовщик итальянской школы и воспитатель балерин-виртуозок, Чекетти так же мало был способен проникнуться поэзией «Млады», как в свое время Титюс — поэзией «Руслана и Людмилы». Готовые приемы танцев добрых фей и злых духов из обширных запасов западноевропейских феерий были к услугам Чекетти, и он не задумываясь воспользовался ими. «Тени рутинно порхали,— писала В. С. Серова,— а черти балаганно, при освещении красной бенгаликой плясали по обыкновению бессмысленно, нелепо, ни единым движением не старались подойти к авторским замыслам — хоть издали, хоть вскользь».[2]

Независимость от музыки ставила балетмейстера в самое невыгодное положение. Отмечая балетных исполнительниц, в частности М. С. Скорсюк — Клеопатру, Н. Д. Кашкин считал, что хотя сцена искушения Яромира танцами Клеопатры «чрезвычайно роскошна и эффектна, но весь фантастический колорит придается ей музыкой, в которой богатейшие звучности чередуются одни с другими и не дают опомниться слушателю, ослепленному их эффектом».[3] Резко судил о разладе между музыкой и танцем сам композитор. По его словам, в танце Клеопатры «соединение двух одновременных танцев — одного медленного и страстного, а другого быстрого и бешеного — не вышло

---

[1] Б[аскин]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1892, № 290, 21 октября, стр. 3.

[2] В. Серова. «Млада». Опера г. Римского-Корсакова. «Артист», 1893, № 26, январь, стр. 183.

[3] Н. Ка[шк]ин. «Млада»... «Русские ведомости», 1892, № 299, 29 октября, стр. 4.

окончательно, ибо Чекетти совсем не разобрал соединения двух противоположных ритмов в музыке».[1]

В этом не было ничего удивительного. Навыкам Чекетти подобное новаторство формы было так же чуждо, как и породившее его содержание. Русский балетный театр освоил полифоничность образов такого плана лишь в годы работы хореографов-новаторов А. А. Горского и М. М. Фокина. Показательно, что Фокин ввел танцы Клеопатры и ее невольниц из «Млады», вместе с вакханалией из «Времен года» Глазунова, в балет Аренского «Египетские ночи», поставленный им в 1910 году под названием «Клеопатра» для сезона русского балета в Париже. На новом этапе развития русский балет сам активно отыскивал возможности тех решений, которые, опережая балетную практику своего времени, предвидел и предлагал Римский-Корсаков. Новаторство Фокина и Горского исподволь и незаметно для современников подготовлялось внутри музыкального театра — прежде всего в творчестве русских композиторов, не только балетном, но и оперном. Однако и в самом хореографическом искусстве уже зрели силы, способные подняться на уровень новаторских задач. Льву Иванову, связанному узостью поставленных перед ним конкретных обязанностей, не привелось произнести в «Младе» веского слова. Между тем лучшие из созданных им балетных сцен в оперных спектаклях прямо указывали на его прогрессивные новаторские поиски, давали образцы живого и сложного взаимодействия между музыкой и танцем.

Современная балетная критика не приняла «Млады» Римского-Корсакова настолько, что, когда в 1896 году М. И. Петипа возобновил для М. Ф. Кшесинской балет Минкуса (М. М. Петипа исполняла здесь роль Войславы), «Петербургская газета» поместила следующий ядовитый диалог:

«— Что это так мало публики?

— Должно быть, публика убоялась названия «Млады» Римского-Корсакова, и напрасно... балет превосходный и в особенности музыка Минкуса, лучше которой для танцев вряд ли имеется».[2]

Между тем музыка «Млады» Римского-Корсакова пережила своих хулителей. В концертной обработке автора музыка третьего акта прочно бытовала на симфонической эстраде. Уже после революции, в 1923 году, опера-балет Римского-Корсакова вновь была поставлена на сцене Петроградского академического театра оперы и балета (режиссер В. Р. Раппопорт, дирижер С. А. Самосуд, декорации К. А. Коровина). Хореография спектакля принадлежала П. Н. Петрову, роль Млады исполняла Т. А. Трояновская, роль Клеопатры — В. К. Иванова.

---

[1] Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т. I, стр. 182.

[2] «Петербургская газета», 1896, № 266, 26 сентября, стр. 4.

Утверждение национального стиля

Постановки опер-балетов «Торжество Вакха» и «Млада» были разделены не только пространственным расстоянием между Москвой и Петербургом, но и значительным промежутком во времени: между обеими премьерами пролегало ровно четверть века. Это не дало возможности хореографам «Млады» воспользоваться уроками давно забытого московского спектакля, это не позволяло говорить и о сколько-нибудь определившейся специфике хореографического подхода к жанру оперы-балета в русском музыкальном театре вообще.

При всем том сложные творческие проблемы, выдвинутые «Торжеством Вакха» и «Младой» перед русской хореографией, не были принципиально неразрешимы, ибо не были новы сами по себе.

В сущности, те же задачи утверждения национального стиля, национальной образности и характерности путем взаимодействия музыки и танца, какие на материале славянских легенд ставил в своей «Младе» Римский-Корсаков, постоянно возникали (пусть и не столь концентрированно выраженные) перед мастерами балетного театра при постановке дивертисментных танцев и танцевальных сюит в оперных спектаклях. Ибо и в это время, еще «не создавая крупных балетных спектаклей, русские композиторы все же окольными путями — через пластику музыкального зрелища и посредством концертной эстрады — разрабатывают принципы симфонизированного музыкально-хореографического зрелища».[1] Период между премьерами обеих опер-балетов был заполнен поисками взаимодействия жанров внутри музыкального спектакля. Еще до «Млады» русский театр мог предъявить такие ценности в этой области, как половецкие пляски Льва Иванова, исполненные на премьере оперы Бородина «Князь Игорь» в 1890 году.

Мариинский театр в Петербурге серьезнее, чем Большой театр Москвы, относился к постановке русских опер. Премьеры опер Римского-Корсакова состоялись на петербургской сцене. Там же впервые увидели свет рампы «Борис Годунов» Мусоргского и «Князь Игорь» Бородина. Из опер Чайковского лишь «Воеводу» и «Евгения Онегина» сначала поставили в Москве; там же 27 апреля 1893 года впервые был показан «Алеко» Рахманинова. Впрочем, на исходе 1890-х годов частный театр С. И. Мамонтова своей последовательной пропагандой национальной оперной культуры заставил и дирекцию московской императорской сцены решительно пересмотреть взгляд на оперное творчество русских композиторов.

Правда, балетные эпизоды в мамонтовской опере значительно уступали другим слагаемым спектакля. Привлекая крупных националь-

---

[1] М. С. Друскин Очерки по истории танцевальной музыки, стр. 149.

ных мастеров музыки, пения, живописи, Мамонтов мало заботился о танцевальных сценах. Танцы в Русской частной опере ставились и исполнялись итальянцами. Иначе и не могло быть: все выпускники театрального училища, как правило, попадали на казенную сцену, где обязаны были прослужить десять лет. Составить даже небольшую труппу из русских танцовщиков было трудно. Между тем исполнительство итальянских танцовщиков было ниже общего уровня спектаклей. Со слов Иолы Торнаги, одной из танцовщиц труппы, известно, какие конфузы получались в связи с этим. К открытию сезона 1896/97 года Мамонтов готовил оперу «Иван Сусанин». Как вспоминала Торнаги, «наш балет усиленно репетировал мазурку и краковяк. Но итальянец Цампелли, хотя и прекрасный балетмейстер, поставил танец в неверных темпах. На закрытой генеральной репетиции мы разошлись с оркестром и в смущении остановились; остановился и оркестр».[1]

Впоследствии Торнаги и сама ставила танцы в мамонтовской опере. В частности, ей принадлежала постановка танцев в подводном царстве «Садко» Римского-Корсакова. Торнаги ввела в эту сцену модный в итальянских балетах-феериях серпантин. «Ритмические движения на разных плоскостях сцены танцующих фигур, очень картинно развевающиеся складки шелковых тканей, в своих преломляющихся тонах и линиях, освещенные светом прожекторов, давали иллюзию подлинной водной стихии в момент пиршества Морского царя», — восхищенно вспоминал В. П. Шкафер, работавший тогда у Мамонтова.[2] «Пляска-серпантин введена очень уместно», — отмечал и зритель премьеры Н. Д. Кашкин.[3] Но как бы ни казался уместен эффектный световой трюк, бытовавший до той поры лишь на летних сценах увеселительных садов, он не отменял необходимости танцевального решения лихой, все нарастающей стихии пляшущего водяного царства, как этого требовала музыкальная образность.

Если в балетных сценах Русской частной оперы встречались новшества, пусть спорные и не всегда оправданные, то в обоих императорских театрах царили рутина и казенный подход к делу. Относительно больше возможностей имели петербургские хореографы и танцовщики: разнообразие русского оперного репертуара и самый состав балетной труппы в целом превосходили здесь тогдашние творческие ресурсы московской сцены. И все же московский балет вносил весьма существенную долю в подготовку решения общих задач.

---

[1] Федор Иванович Шаляпин. Литературное наследство, т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 594.

[2] В. П. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы, стр. 151.

[3] Н. К[ашк]ин. «Садко» «Русские ведомости», 1898, № 7, 7 января, стр. 3.

Постановки Ф. Н. Манохина

Несколько десятилетий ставил танцы в оперных спектаклях русской и итальянской трупп на сцене московского Большого театра танцовщик Ф. Н. Манохин (1822—1902), с 1857 года исполнявший и обязанности помощника балетмейстера. Выйдя на пенсию в 1861 году, Манохин ограничился преподавательской и постановочной деятельностью, а по контракту 1869 года за ним осталась «только исполняемая им ныне обязанность сочинять и составлять танцы в дивертисментах, операх и драматических спектаклях».[1] Эту обязанность он исправлял вплоть до 1883 года.

Москвичи ценили Манохина как знатока русской пляски, часто идущего против балетных канонов ее театрализации. В 1861 году рецензент бенефисного спектакля актеров Малого театра Живокини и Шуйского одобрительно писал о русской пляске, которую в антракте исполняли ученики Манохина из театральной школы: «Нам понравилось, что мальчики были одеты просто в русских рубашках. Ничего не может быть отвратительнее, как видеть наших балетных танцоров приглаженными и прилизанными, точно куклы, в кафтанах с галунами и в шапочках набекрень, старающимися придать округлость и элегантность своим движениям. Они столько же напоминают русского мужика, сколько русский мужик — древнего грека или французского пастушка».[2] Такие пляски резко противостояли псевдонародным стилизаторским тенденциям, наиболее полно выразившимся через четыре года в пресловутом «Мужичке» супругов Петипа. Однако преодоление штампов в характерном танце у Манохина было робким и непосредственным, а сущность его обнаруживала скорее преданность доброму прошлому московской сцены, чем устремленность вперед. Превосходный знаток плясового фольклора, Манохин не был новатором, пролагателем новых путей. Его заслуга состояла в верности добрым традициям московской балетной сцены начала века, которые определяли демократичность репертуара, живая национальная образность, преданность народной первооснове. Во времена упадка московского балетного театра это уже само по себе являлось фактом положительного, до известной степени даже прогрессивного значения. И все же верности традициям было недостаточно. Недаром один из родоначальников этих традиций, хореограф А. П. Глушковский, замечал в воспоминаниях, датированных 1868 годом: «После 1812 года, можно сказать, С.-Петербургский и Московский театры преимущественно славились русскими плясками, что делает честь тому времени...

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 2283, л. 56 и об.

[2] П. Заметки о московском театре. «Московские ведомости», 1861, № 23, 28 января, стр 182.

Но мы остановились и нейдем вперед с русской пляской, а все назад пятимся».[1]

Мысль Глушковского была глубока и справедлива: стоять на месте, охраняя даже самые славные традиции, действительно означало «назад пятиться». Эта мысль была подсказана сущностью того этапа развития русского музыкального театра, когда «формулы» Глинки определили новые задачи танцевальной музыки и обусловленной ею хореографии, творчески развивающей образный склад и структурные формы народной танцевальности. С этими новыми задачами Манохину справиться не удавалось. Постановка «Торжества Вакха» Даргомыжского, показанная в 1867 году, как раз тогда, когда Глушковский писал последние листы своих мемуаров, продемонстрировала несостоятельность Манохина, встретившегося с непривычными для него требованиями симфонизации балетного действия.

К работе над «Торжеством Вакха» Манохин пришел неподготовленным. Неудача обескуражила его и заставила устраниться от дальнейших поисков в этом роде. Полгода спустя после премьеры оперы-балета Даргомыжского он показал «Влюбленную баядерку» Обера, которую в 1836 году ставила на московской сцене Гюллень-Сор. Между обеими постановками пролегало сорок лет. За это время значительно видоизменились выразительные средства хореографии. Манохин превратил старую оперу-балет предромантической поры в балет сен-леоновского концертно-виртуозного типа. Исторически детерминированные стили сталкивались, не образуя единства. Как писал С. Д. Полторацкий, «г. Манохин, ставивший у нас балет Обера, хотел поставить своих собственных баядерок и танцы их переполнил разными классическими па с пируэтами, пуантами, баттри и другими новейшими изобретениями хореографии, нейдущими вовсе к сюжету балета, тем более что все эти классические па неизящны по своей постановке. Только талантливая г-жа Собещанская сумела выйти из того двойственного положения, в которое ее поставил балетмейстер: мимикой она должна была изображать страсть пылкой испанки, а танцами — холодную ученицу классического балетмейстера. Весьма большая ошибка, особенно в мимическом балете, когда танцы не соответствуют сюжету».[2] Пробы сил в качестве «классического балетмейстера» обнаруживали шаткость творческих позиций Манохина.

Близкие по времени постановки «Торжества Вакха» и «Влюбленной баядерки» явились выразительным эпизодом в деятельности Манохина. После первой же смелой, но неудавшейся попытки в жанре оперы-балета

---

[1] А. П. Глушковский. Воспоминания балетмейстера. Л.— М., «Искусство», 1940, стр. 82.

[2] С. П[олторацкий]. «Влюбленная баядерка». «Голос», 1867, № 322, 21 ноября, стр. 1.

хореограф обратился к испытанному и утвержденному. Он отказался во «Влюбленной баядерке» от самых признаков этого жанра и превратил оперу-балет в балет «без примесей». Отход от поисков сказывался и на смежных участках деятельности Манохина. На это вполне основательно указывал в том же 1867 году В. И. Родиславский, оценивая бенефисный спектакль Манохина. «Конечно, — писал он, — от балетного бенефицианта нельзя требовать, чтобы он дал непременно новый балет; постановка нового балета стоит дорого и новых балетов обыкновенно дается не более одного, двух в год; но от бенефиса помощника балетмейстера можно было бы ожидать хоть какого-нибудь нового танца, а то все танцы, даже в дивертисменте, были старые, не раз уже виденные публикой».[1] Словом, выводы Глушковского не были поколеблены.

Музыкальный театр Москвы еще хорошо помнил практику песенно-плясовых дивертисментов на народные темы. Возвратом к ней и являлись некоторые постановки Манохина в соответствующем жанре. Например, 18 мая 1867 года в Большом театре после «Женитьбы» Гоголя и четвертого акта «Воеводы» Островского шел «большой дивертисмент, поставленный помощником балетмейстера г. Манохиным», как гласила афиша. Возвращая зрителей к прошлому, тут исполнялись славянская пляска с хором под песню «А мы просо сеяли», цыганская казацкая в постановке Сен-Леона и четыре русские, из которых две шли под музыку песен «Что на улице шумят» и «Заплетися, плетень».

Многочисленные опыты театрализации песенно-плясового фольклора, как правило, плодотворно отзывались и в танцах Манохина для русских оперных спектаклей. Правда, в опере «Руслан и Людмила», показанной на московской сцене в 1868 году, после двадцатилетнего перерыва, Манохин придерживался шаблонной хореографии Ришара, робко ее видоизменив. Г. А. Ларош писал тогда в «Современной летописи»: «Что было непонятно, так это танцы четвертого действия: вместо безобразных комических танцев арабчонков, которых так явно требует угловатая юмористическая музыка одного из нумеров (A-dur 3/4) и которые поставлены в Петербурге, на нашей сцене порхали балерины с обычною грацией. Вместо лезгинки миловидная и талантливая г-жа Шапошникова (очевидно, не по собственной вине) танцевала что-то такое совершенно другое».[2]

Смелость поисков не была отличительной особенностью Манохина-балетмейстера. И все-таки во многих случаях он умел уловить национальную характерность танцевального образа — прежде всего потому, что прочная московская традиция характерного танца служила ему за-

---

[1] В. Р[одиславский]. Московский театр (Балетные спектакли в прошедшем августе). «Антракт». 1867, № 35, 3 сентября, стр. 1.

[2] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. I. М., 1913, стр. 166.

коном. Манохин успешно возобновил в собственной редакции танцы «Ивана Сусанина», первоначально поставленные Пешковым, ставил танцы в «Русалке» Даргомыжского (1865), в «Рогнеде» Серова (1868), в «Громобое» Верстовского (1869), в «Воеводе» Чайковского (1869), в «Демоне» Рубинштейна (1879) и др.

Национальные характерные мотивы оперных танцев обычно привлекали главное внимание хореографа. Однако традиционная для московской сцены преданность фольклору далеко не всегда встречала сочувствие в современной критике.

Чего стоила, например, патетическая тирада сотрудника московской «Всеобщей газеты», писавшего под псевдонимом Нетеатрал: он глумился над балетами из народной жизни, «которыми в последнее время до тошноты закормили нас. Выскажемся яснее, — продолжал Нетеатрал, — мы не руссофилы, не квасные патриоты в отношении хореографии, мы не приходим, подобно вершникам, в восторг от «барыни», от «присядки» и «трепака»,— нам лучше как-то нравятся пластичные позы, френетические (неистовые. — *В. К.*) движения, изящные французские па. Уж куда нам национально плясать, когда мы так еще недавно выть перестали. А географические, климатические и исторические условия... ведь пляшут только с радости. Подергивание плечами, помавание головой, поманивание руками, господствующие в национальных наших танцах у женщин, ухарская присядка и залихватский трепак мужчин — все это может быть и очень хорошо, и очень грандиозно, только весьма не грациозно».[1]

Поистине, «высказаться яснее» было невозможно. Оскорбительные рацеи подобного рода навязчиво сопровождали тогда деятельность московских мастеров национального танца. Тем очевиднее был мужественный характер их деятельности. Они защищали национальную самобытность русской хореографии, демократические традиции московского балетного театра. Манохину приходилось выслушивать немало таких критических нотаций. Но насколько оправданны были упреки в адрес хореографии оперы-балета «Торжество Вакха» и «Влюбленной баядерки», настолько же несправедливы были выпады отдельных рецензентов по поводу танцев Манохина в русских операх. Утешить балетмейстера могло разве лишь то, что он нередко разделял эти предвзятые укоры с композиторами, в чьих операх ставились танцы.

Так получилось, например, при возобновлении «Русалки». Даргомыжский за музыку своих танцев был раскритикован в журнале «Антракт» даже больше, чем Манохин за их постановку. «Танцы первого акта по музыке столько же русские, сколько и китайские и испанские, — выговаривал композитору А. М. Дмитриев, — вот славянский танец так

---

[1] Нетеатрал. Театральная хроника «Всеобщая газета», 1869, № 105, 10 декабря, стр. 1.

очень характерен... Танец цыганский довольно жиденькая вещь и уж никак не идет в русскую оперу». И далее критик прямо связывал свое недовольство танцами с их шумным успехом у посетителей верхних ярусов: «Мы не можем не удивляться вкусу верхней публики: цыганский танец (почему он цыганский — бог знает), очень неказисто и поставленный и исполненный, особенно господином в кучерской шапке (как это сообразно с временем, в которое происходит действие оперы), вызвал неистовые аплодисменты и был повторен». Итак, даже при наличии кучерской шапки, цыганский танец имел успех самый шумный; по словам того же рецензента, и «славянская пляска сошла недурно».[1] Факты опровергали оценку критика.

Оценки такого рода повторялись раз от разу. Анонимный московский корреспондент газеты «Голос», сообщая о первом представлении «Демона» в Большом театре, ставил танцы Мендеса и Манохина даже выше музыки Рубинштейна, их сопровождавшей, и все-таки эти танцы порицал. «Балет почему-то имел успех лишь частью, и именно «лезгинка»... — писал он. — Грузинская пляска длинновата и немного скучна, но поставлена она, по отношению к мало эффектной музыке, вовсе не плохо».[2]

Демократичность искусства мастеров московского балета была во многом обусловлена их тесным союзом не только с русской оперой, но и с русской драмой. Как было отмечено выше, эта связь выражалась в постановке народных дивертисментов, в исполнении сборных спектаклей. Манохин принимал в них деятельное участие. Ему принадлежал и один из опытов постановки танцев в русском драматическом спектакле — в «Снегурочке» Островского.

Островский написал свою весеннюю сказку в тот период, когда из-за ремонта Малого театра спектакли драмы, оперы и балета сосредоточились на сцене Большого театра и когда особенно крепок был творческий союз актеров трех трупп. Пользуясь представившейся возможностью, драматург по специальному заказу управления московскими театрами создал пьесу для своеобразного спектакля-феерии, где были заняты актеры драмы, оперы и балета Балету, в частности, тут отводилась роль весьма существенного компонента сценического действия. В первоначальном наброске плана Островский следующим образом характеризовал финальную пляску (после того, как таяла Снегурочка): «Теперь пляска и любовь. Финал с хором, балет — до неистовства».[3] Пляскам,

---

[1] А. Дмитриев. Возобновление «Русалки» Даргомыжского на нашей сцене. «Антракт», 1865, № 245, 29 октября, стр. 4.

[2] Московские заметки. Первое представление «Демона» Рубинштейна. «Голос», 1879, № 300, 30 сентября, стр. 2.

[3] Пушкин, Островский, западники и славянофилы, сб. IV рукописного отдела Государственной библиотеки имени В. И. Ленина. М., 1937, стр. 74.

балету отводилось важное место и в окончательной редакции текста.

По просьбе драматурга, музыку к «Снегурочке» написал Чайковский. Она включала ряд танцевальных номеров — пляску птиц в прологе на мотив народной песни «Вот сизый орел» и др. Ставил танцы Ф. Н. Манохин. Дирижировал Н. Г. Рубинштейн. Наряду с драматическими актерами М. Н. Ермоловой (Весна-Красна), Г. Н. Федотовой (Снегурочка), Л. П. Никулиной-Косицкой (Купава), И. В. Самариным (Берендей), в спектакле участвовали оперные певцы Е. П. Кадмина (Лель), А. М. Додонов (Мороз), хор и кордебалет. Премьера состоялась 11 мая 1873 года.

Как вспоминал Н. Д. Кашкин, «несмотря на прекрасное исполнение, «Снегурочка» не имела особенно блестящего успеха: вследствие недостатка сценического действия, получилось впечатление некоторой растянутости, расхолаживавшей впечатление».[1] О том же писал в рецензии на спектакль Алексей Веселовский. Положительно оценивал он только работу исполнителей: самый жанр синтетического зрелища не встречал у него сочувствия и даже вызывал жалобы на «длинноты, множество действующих лиц, вялые и продолжительные танцы». Такой подход к спектаклю, явившемуся своего рода событием в жизни русского театра, не был вполне объективным. Однако отдельные замечания критика, в том числе касавшиеся танцевальной стороны зрелища, содержали в себе немало доказательного.

Веселовский писал, например, о том, как была поставлена пляска птиц в прологе «Снегурочки»: «Только что выступила в предутреннем сумраке Весна, окруженная стаей птиц, очень искусно загримированных, как происходит «пляска птиц», но танцуют не доморощенные наши сороки, утки или цапли, которым бы к лицу было проплясать угловатую комическую пляску под какой-нибудь оригинальный мотив — хоть бы под тот, на который поются народные шутливые песни про похождения птиц (о хвастовстве сороки и т. п.), — а вместо него выступают балетные танцовщицы, разодетые в газ... Балерины, в которых ничто не напоминает птиц, исполняют какой-то ординарный танец в лесу, зимою, на распутье». Справедливость упрека в адрес Манохина очевидна. А в сцене на озере, где Весна-Красна встречалась со Снегурочкой, по словам Веселовского, «вся красота разговора матери с дочкой пропадает, потому что после каждого двустишия, произнесенного первою, следует несколько тактов оркестра, и кордебалет движется однообразно из стороны в сторону, с венками в руках, которые все хочет на кого-то надеть».[2] По мнению критика, Манохин разделял неудачу с Чайковским. На самом

---

[1] Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском. М., Музгиз, 1954, стр. 100.

[2] X. [А. Н. Веселовский]. Из Москвы. «Санкт-Петербургские ведомости», 1873, № 140, 23 мая, стр. 1.

деле это было не так, и Чайковский не мог быть в ответе за просчеты хореографа. Манохин сознавал недостаточность обычных танцев «народного дивертисмента» для решения сложных драматургически-музыкальных задач. Но он неоправданно обратился к приемам отвлеченного деми-характерного танца и только отдалился от цели. А цель состояла, разумеется, не в отказе от фольклорной образности, а в творческой ее театрализации — применительно к образности данного спектакля и данной музыки, построенной на русских фольклорных темах и мотивах. Как только Манохин встречался с требованием «идти вперед с русской пляской», говоря словами Глушковского, он «останавливался» и терпел неудачу.

В силу сложившейся обстановки московский балетный театр еще не имел возможности осуществить многие сложные задачи, которые перед ним выдвигали выдающиеся композиторы.

Медленно, насчитывая больше поражений, чем побед, подвигалась к решению этих задач и петербургская сцена. Однако там постановке танцевальных сцен в оперных спектаклях уделялось больше времени, внимания и средств. К работе над ними привлекались не только вторые балетмейстеры, но и главный балетмейстер М. И. Петипа. Поэтому встречались тут и творческие находки, порой — подлинные достижения.

Постановки А. Н. Богданова

Впрочем, самое большое количество танцев в операх поставил на петербургской сцене А. Н. Богданов (1830—1907). Окончив училище в 1848 году, молодой танцовщик выделился в ролях мимического и характерного плана и с 1854 года был назначен солистом. С 1858 года он вел средний класс в балетной школе, и одна из его учениц, Е. О. Вазем, считала, что «Богданов являлся отличным учителем. Прекрасно распоряжаясь танцующей массой учениц, он замечал достоинства и недостатки всех и умел внимательно за всем следить».[1] В том же 1858 году Богданов начал ставить танцы для опер и дивертисментов, а в 1860 году был назначен режиссером петербургской балетной труппы.[2]

В качестве постановщика танцев Богданов прочно закрепил за собой репутацию усердного, деятельного, энергичного рутинера. Он не ведал противоречивых поисков, как Манохин, у него не было и той всепоглощающей преданности русской народной танцевальности, которая характеризовала его московского собрата и в известной мере искупала ограниченность творческих возможностей последнего. Богданов, так сказать, был Манохиным без его ошибок и без его идеалов, был постановщиком более профессиональным, более находчивым и неизмеримо более ремес-

---

[1] Е. О. Вазем. Записки балерины Санкт-Петербургского Большого театра. Л.— М., «Искусство», 1937, стр. 29.

[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 398, лл. 3—12.

ленным. На петербургской сцене он уверенно утверждал обязательность казенных штампов.

Уважая Богданова, его ученица Вазем не могла сообщить о нем ничего, кроме того, что он «отлично знал балетное дело и обладал изумительной памятью. Прослужив на сцене долгое время, он помнил почти все постановки, когда-либо прошедшие перед его глазами. Поэтому он был незаменимым человеком при разных возобновлениях старого репертуара. Он никогда ни перед чем не останавливался и со всем справлялся с большой сноровкой».

Тут же Вазем приводила пример действительно незаурядной находчивости Богданова. «Однажды летом, — вспоминала она, — я танцевала в Каменноостровском театре балет «Наяда и рыбак». Режиссировал Богданов. Уже пришло время начать спектакль, как ему сообщают, что не приехал капельмейстер и оркестром дирижировать некому. Так как состав оркестра был минимальный, нечего было и думать о поручении этого дела кому-либо из музыкантов. Алексей Николаевич не растерялся. Хотя он не играл ни на каком инструменте и не знал ни одной ноты, он облекся во фрак, храбро сел за дирижерский пульт, взял палочку и, как ни в чем не бывало, продирижировал балетом от начала до конца, мурлыкая себе под нос мотивы, которые он отлично помнил». [1]

Богданов действительно обладал хорошей профессиональной памятью на мизансцены и танцы, репертуарная музыка вся была у него «на слуху». Но как балетмейстер он был человек музыкально неподготовленный и редко вникал, да и не находил нужным вникать в замысел композитора, в характер его музыки, в особенности его стиля. Он располагал готовым набором псевдонародных движений той или иной национальности, ведущим начало еще от тех ура-патриотических дивертисментов, что наводняли петербургскую сцену в годы николаевской реакции. В его распоряжении были и давно приевшиеся эффекты волшебных опер-феерий. Шаблонность выходов и финалов, неизменность движений и переходов, нарочитая, неправдоподобная театральность групп противоречили взглядам композиторов на образное назначение танца.

Имя Богданова значилось на афишах многих репертуарных спектаклей русской и итальянской оперных трупп Петербурга — среди них были «Роберт-Дьявол», «Гугеноты» и «Пророк» Мейербера, «Фенелла» и «Бронзовый конь» Обера, «Сен-Марс» Гуно, «Волшебный стрелок» Вебера, «Риенци» Вагнера, «Виндзорские кумушки» Николаи, «Галька» Монюшко, «Проданная невеста» Сметаны и др. Характерна одна подробность: в ряде случаев Богданов фигурировал при этом не как постановщик, а как «аранжировщик» танцев. Иначе говоря, он нередко восстанавливал по памяти и правил на свой вкус хореографию предшественников, не

[1] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 130.

претендуя на оригинальность собственного творчества. То же имело место и в русских операх. Например, афиши «Руслана и Людмилы» начала 1860-х годов уведомляли, что «танцы аранжированы г. Богдановым». При возобновлении спектакля в январе 1871 года Богданов значился уже постановщиком танцев. Но достаточно было сравнить перечни танцевальных сценических номеров, чтобы убедиться в их тождестве. Прежнее па с гирляндами из третьего действия называлось теперь танцами и группами с вуалями и опахалами; менялись аксессуары, но не хореография. Танцы невольниц Черномора в обеих редакциях исполнялись десятью корифейками, и только в лезгинке вместо одной солистки выступали две. Короче говоря, теперь Богданов являлся уже аранжировщиком своей прежней аранжировки.

Богданову принадлежали танцевальные сцены во многих операх отечественного репертуара, таких, как «Эсмеральда» Даргомыжского (1859), «Запорожец за Дунаем» Гулака-Артемовского (1863), «Юдифь» Серова (1863), «Нижегородцы» Направника (1868), «Купец Калашников» Рубинштейна (1880), «Кузнец Вакула» (1876) и «Орлеанская дева» (1881) Чайковского, «Майская ночь» (1880) и «Снегурочка» (1882) Римского-Корсакова и т. п. В операх Римского-Корсакова особенно отчетливо давал о себе знать разлад между музыкой танцев и их сценическим воплощением у Богданова.

Образы русалок в третьем действии «Майской ночи», неразрывно связанные с поэтическим содержанием оперы, с ее глубоким проникновением в лирику природы и национальный характер, требовали совсем других средств танцевальной выразительности, нежели канонически построенные группы и симметрично рассчитанные переходы кордебалета классических танцовщиц, педантично воспроизведенные тут Богдановым. «Балет был плох», — кратко замечал по этому поводу Римский-Корсаков в своей «Летописи».[1] Столь же недоступна балетмейстеру была и поэзия весеннего беспокойства, звонкого щебета птиц, веселая торжественность народных обрядов в «Снегурочке». Рецензент премьеры П. А. Зиновьев походя замечал, что «постановка танцев птиц вполне говорит за бесталанность и за безвкусие г. Богданова, а танец Хмелихи был повторен только благодаря чрезвычайно оживленному исполнению г-жи Петипа».[2] Чиновник-театрал С. Ф. Светлов 29 января 1882 года записывал в дневнике: «Петипа (Хмелиха) станцевала очень мило и грациозно, хотя была больше похожа на греческую вакханку, чем на русскую Хмелиху. Но это вина не ее, а Богданова». Свое мнение о Богданове он высказал в категорической форме: «Танцы в «Снегурочке» поставлены преотврати-

---

[1] Н. Римский-Корсаков. Полное собрание сочинений, т I, стр. 127.

[2] П. З[иновьев]. «Снегурочка»... «Петербургская газета», 1882, № 26, 31 января, стр. 3.

тельно. Богданов очень плохой балетмейстер: он вечно проваливается со своими танцами. Он, по-видимому, не имеет фантазии и вкуса, вследствие чего и танцы его являются какими-то сухими, бесцветными».[1]

Нелестная репутация утвердилась за Богдановым давно и прочно. Вскоре петербургская балетная труппа избавилась от его услуг: в августе 1882 года исполняющим должность главного режиссера был назначен Л. И. Иванов, а 1 октября 1883 года Богданов был переведен в московский Большой театр.[2]

Но еще до отъезда Богданова многие «аранжированные» им танцы в операх заново ставили выдающиеся хореографы петербургской сцены Петипа и Лев Иванов.

Постановки М. И. Петипа

Анонимная рецензия на возобновление «Роберта-Дьявола» Мейербера весьма прозрачно намекала на то, что Петипа поставил танцы «как настоящий художник, с полным уважением к гениальному композитору, без всяких купюр и сокращений, к которым... прибегали другие балетмейстеры».[3] Вслед за тем Петипа заменил танцы Богданова своими в «Гугенотах» (1883), в «Фенелле» (1887) и др.

М. И. Петипа поставил танцы более чем в тридцати операх, преимущественно иностранных: «Орфей» Глюка (1868), «Тангейзер» Вагнера (1874), «Царица Савская» Гольдмарка (1880), «Мефистофель» Бойто (1881), «Король Лагорский» (1881) и «Манон» (1885) Массне, «Фауст» Гуно (1882), «Джиоконда» (1883) и «Альдона» (1884) Понкиелли, «Лакме» Делиба (1884) и др. Большой близостью к национальному подлиннику отличались испанские танцы Петипа в первой петербургской постановке «Кармен» Бизе (1878).

Петипа ставил танцы и в тех операх русских композиторов, что обращались к нерусским сюжетам; это было вполне последовательно, так как он и в балетных спектаклях отказывался от русской тематики. Ему принадлежали грузинские танцы в «Демоне» Рубинштейна (1875), «Кавказском пленнике» Кюи (1883) и «Тамаре» Фитингофа-Шеля (1886), вакханалия в первом акте и танцы воинов, вакханок и мимов во втором акте «Нерона» Рубинштейна (1884), танец баядерок и невест в рубинштейновском же «Фераморсе» (1898), а также пасторальная интермедия в «Пиковой даме» Чайковского (1890).

От взятого правила Петипа отступил только в «Рогнеде» Серова, где он поставил в 1884 году хоровод и пляску скоморохов. Ставя в знак уважения к Направнику кадриль и полонез в «Дубровском» (1895), он передал русскую пляску Льву Иванову.

---

[1] С. Ф. Светлов. Театральный дневник. «Бирюч петроградских государственных театров», 1910, июль—август, стр. 75.

[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 398, лл. 1—2 и об.

[3] «Петербургская газета», 1882, № 229, 29 сентября, стр. 3.

Постановка танцев в оперных спектаклях много значила для Петипа: она подготовляла хореографа к совместной работе с Чайковским и Глазуновым над их балетами. О том, что Петипа хорошо понимал музыку и умел ценить творческие замыслы композиторов, свидетельствовало его бережное отношение к танцам «Руслана и Людмилы»; он поставил их в конце 1880-х годов взамен неудачной «аранжировки» Богданова.

«Не зная Кавказа, не имея надлежащего понятия о характерных особенностях танцев этой области, — рассказывал Петипа, — я не считал себя вправе «сочинять» по собственной фантазии национальный танец и попросил знакомого офицера привести мне четырех танцоров кавказцев из их полка. Офицер исполнил мою просьбу; лихие танцоры черкесы несколько раз исполнили при мне лезгинку. Я внимательно смотрел и изучал их па, их манеру танцевать и, только вполне усвоив себе все это, поставил лезгинку «Руслана и Людмилы», в которой господин Бекефи и дочь моя Мария имели колоссальный успех». [1]

В 1904 году «Руслана и Людмилу» возобновили к столетию со дня рождения Глинки. По словам Петипа, директор императорских театров Теляковский «нашел, что и национальный, характерный танец «устарел», и приказал балетмейстеру г. Ширяеву сочинить какую-нибудь «новую» лезгинку». [2] О результатах этой новой постановки рассказал сам А. В. Ширяев. Убежденный, что Петипа сочинил танцы «Руслана» «очень хорошо» и что «особенно удалась ему лезгинка, живо напоминавшая подлинную пляску кавказских горцев», Ширяев настаивал «на оставлении в спектакле прежней лезгинки». Но Теляковский, изгнавший старого хореографа из театра, «и слышать не хотел о том, чтобы на афише стояло имя Петипа». «Скрепя сердце, мне, — рассказывал Ширяев, — пришлось подчиниться и сочинить новую лезгинку, гораздо менее интересную, чем старая». [3]

Танцы Петипа в операх нередко оказывались сценами с самостоятельным сюжетом. Во втором акте «Нерона» Петипа поставил, как писал С. Н. Худеков, «целый балетик, которому придан «смысл». Это танцы с «действием», с сюжетом, который нетрудно понять всякому, даже и не посвященному в таинства пантомимы». [4] Иронические кавычки, заключающие слова о смысле и действии, выдавали не слишком большую доброжелательность Худекова к подобного рода тенденциям. Между тем поиски Петипа были верны и плодотворны. В «Нероне» балетная сцена

---

[1] Мемуары Мариуса Петипа, Спб., 1906, стр 80—81

[2] Там же, стр. 81.

[3] Александр Ширяев Петербургский балет. Из воспоминаний артиста Мариинского театра. Л., изд. ВТО, 1941, стр 81 (фотокопия корректурных листов неизданной книги, ЛГПБ имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ис 70, Г-3/21).

[4] Х[удеков]. Танцы в «Нероне». «Петербургская газета», 1884, № 30, 31 января, стр 2.

начиналась танцем римских воинов с дротиками. Появлялись вакханки (возглавляемые М. Н. Горшенковой). Их быстрый пляс, построенный на смене стелющихся по земле пируэтов и летучих jeté en tournant, вызывал горячее одобрение публики, но был осужден Худековым за длинные «общелканные» туники исполнительниц: в балетах даже весталки танцевали в коротких пышных юбочках. Вслед за вакханками вбегали мимы, изображавшие сатиров. Между сатирами и воинами начинался бой за вакханок. Воины побеждали и с веселым торжеством уносили свою «добычу».

В интермедии «Пиковой дамы» фарфоровые розовые пастушки и голубые пастушки сплетали гирлянды ажурного танца. Легкие, словно пунктиром намеченные движения точнее передавали характер музыки, нежели во многих последующих постановках. Амур и Гименей (две маленькие воспитанницы) порхали вокруг Прилепы и Миловзора и соединяли их руки в конце этой «сцены на сцене».

Работы Петипа в опере раздвигали границы хореографической практики. Работы Льва Иванова в лучших своих образцах предвещали будущее балетного театра.

Постановки Л. И. Иванова

Сменив в августе 1882 года Богданова на посту главного режиссера петербургской балетной труппы и в марте 1885 года став вторым балетмейстером, Лев Иванов, как и первый балетмейстер Петипа, постепенно заменял своими многие танцы, поставленные Богдановым в оперных спектаклях: в «Волшебном стрелке» Вебера (1885), в «Купце Калашникове» Рубинштейна (1889), в «Юдифи» Серова (1889), в «Виндзорских кумушках» Николаи (1890) и т. д. Сам он ставил танцы в операх с конца 1850-х годов.

Еще танцовщиком Иванов поставил болеро в «Фенелле» Обера (1858), танцы в «Жидовке» Галеви (1859) и др. В 1880—1890-х годах он сочинил многие балетные сцены в оперных спектаклях текущего репертуара. Среди иностранных опер, кроме названных, были «Травиата» Верди (1884), «Вильгельм Телль» Россини (1888), «Африканка» Мейербера (1890), «Ромео и Джульетта» Гуно (1891), «Тангейзер» Вагнера (1893), «Джамиле» (1893) и «Кармен» (1901) Бизе, «Сказки Гофмана» Оффенбаха (1899) и др. К ним примыкали оперы русских композиторов на нерусские сюжеты: «Корделия» Соловьева (1885), «Жуан де Тенорио» Шеля (1888), «Юдифь» Серова (1889).

Из двенадцати опер отечественных композиторов, в которых Иванов ставил танцы, шесть содержали русскую пляску различного характера и стиля.

В «Чародейке» Чайковского (1887) пляшущие скоморохи разыгрывали народную интермедию с обычными для нее персонажами: боярином, волком и козой. В «Купце Калашникове» Рубинштейна (1889)

шуты и скоморохи тешили пляской Ивана Грозного. В «Горюше» Рубинштейна (1889), где мифологическую интермедию сочинял Энрико Чекетти, Лев Иванов ставил пляску крепостных крестьян XVII века. В такого рода народных жанрово-исторических плясках отличался и московский балетмейстер Манохин.

В первом акте «Евгения Онегина» Чайковского (1884) и в четвертом акте «Дубровского» Направника (1895) русская пляска являлась принадлежностью действия. Балетмейстеру предлагалось учитывать место действия — русская помещичья усадьба, сад перед господским домом; время действия — первая четверть XIX века, летний вечер; обстоятельства действия — крепостные подневольные люди плясали перед господами, а в музыкальной драматургии «Дубровского» к тому же ощущалась близость развязки, и т. п. Пусть в обоих случаях танцевальные номера только дополняли события или, наоборот, контрастно предваряли их. Все равно нельзя было обойтись набором готовых приемов.

Критик петербургской премьеры «Евгения Онегина» К. П. Галлер находил, что «из числа танцев русская пляска удалась менее остального; в ней не было достаточно характерности: плясали, как будто нехотя выделывая па, мало напоминающие пляску крестьян».[1] Все же такие танцы уводили русский балетный театр от стилизаторского понимания национальной пляски.

В «Евгении Онегине» на оперную сцену пришел русский историко-бытовой танец салонного типа. От этого танца, с его лирикой и праздничностью, с его меткими характеристиками эпохи и действующих лиц, протянулись нити ко многим будущим балетам на темы русской литературы, созданным советскими композиторами и хореографами.

Вальс и мазурка второго действия вводили в картину помещичьего быта, лишенную какой бы то ни было театральности в прежнем значении этого понятия. Персонажи вели себя по законам реалистической драмы. Неподвластные условностям балетного танца, они ничем не должны были отличаться от хора и солистов оперы. Они обязаны были жить на сцене так, чтобы зритель верил: Татьяна и Ольга, Онегин и Ленский могут включиться в их непринужденный, лишенный симметрии танец. «Особенно удачно поставлены оба бала; красиво, живо и толково»,— писал К. П. Галлер. Удовлетворен был, по-видимому, и Чайковский: по просьбе И. А. Всеволожского он вскоре после премьеры дописал для третьего действия экосез, который был поставлен Львом Ивановым в 1885 году и исполнялся начиная с шестьдесят первого представления оперы.

---

[1] Г[аллер]. «Евгений Онегин». «Санкт-Петербургские ведомости», 1884, № 291, 21 октября, стр. 3.

Как и полонез третьего действия, экосез должен был контрастировать с оживленным балом в ларинском доме своим размеренным изяществом. Петербургские вельможи чопорно кланялись дамам, которые, в свою очередь, хранили сдержанность, даже повинуясь оживленному ритму музыки. Если на балу у Лариных танец передавал патриархальную простоту нравов, то здесь он рисовал чинный быт петербургского высшего общества.

«Евгений Онегин» был произведением новаторским. Недаром композитор опасался, что «опошлится прелестная картинка Пушкина, когда она перенесется на сцену с ее рутиной, с ее бестолковыми традициями».[1] Но новаторским он был не только для русской оперы, а и для русского балета, хотя там его влияние проявлялось не столь наглядно и непосредственно.

Театрализацией народной украинской пляски был гопак в опере Чайковского «Мазепа» (1884). Его воинственность и юмор, его широкое раздолье врывались контрастом в напряженную обстановку событий первого акта. Этот пляс говорил о безмятежном покое летнего вечера, о достатке и довольстве обреченного на гибель быта Кочубеев, но содержал в себе и резкие воинственные вспышки. Он был фоном действия, дополняющей его краской и требовал конкретных образных решений. Лев Иванов был ограничен в постановочных возможностях: в его распоряжении имелись двенадцать кордебалетных танцовщиков и один солист, тогда как музыка требовала массы исполнителей, способной охватить всю сцену в размашистом танце. Хореография получилась камерной и потому недостаточно убедительной.

Как и многое в творчестве Льва Иванова, постановка танцев в опере была сопряжена для него с трудностями, преодолеть которые порой оказывалось не под силу талантливому, но робевшему перед самостоятельными задачами хореографу. Застарелые штампы держали в плену и его — тому имеется немало свидетельств. Но наряду с этим существуют доказательства его талантливых взлетов.

Наиболее трудны и для него были оперы Римского-Корсакова: слишком велик был в них разрыв между признанными нормами балетной сцены и новаторством композитора-драматурга, слишком резко опрокидывались привычные представления о правах и обязанностях танца в оперном зрелище. При ряде отдельных значительных удач, наибольший неуспех сопровождал «Младу».

Рецензенты оперных спектаклей редко уделяли танцам хотя бы несколько строк. Исключения обычно делала «Петербургская газета», но оценки ее присяжного оперного критика В. С. Баскина были после-

[1] П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. VI. М., Музгиз, 1961, стр. 309.

довательно консервативны. Например, в статье о «Ночи перед рождеством» Римского-Корсакова критик откровенно сознавался, что самое жанровое определение «быль-колядка» для него «непонятно». По его словам, танцы в этой опере «ничего особенного не представляют по музыке, а в том виде, как они поставлены, они способны только увеличить скуку, которой пропитана вся новая опера».[1] Отрицая достоинства непонятной ему музыки, рецензент мог проглядеть новое и в ее пластическом воплощении на сцене. Ведь очень немногие разглядели новое в значительно более крупной работе Льва Иванова — «Лебедином озере», поставленном ранее в том же 1895 году. Очевидно одно: Иванов располагал малыми средствами при постановке танцев в «Ночи перед рождеством». Танцы созвездий — Плеяды, Медведицы, Ориона и даже сольную партию Кометы исполняли кордебалетные танцовщицы. Правда, особый интерес представляет тот факт, что в партии Овсеня выступил пятнадцатилетний воспитанник Михаил Фокин, имя которого тогда впервые появилось на афише.

Половецкие пляски

Наибольшего соответствия между своими замыслами и их воплощением в оперном спектакле Лев Иванов достиг как постановщик половецких плясок в опере Бородина «Князь Игорь». Первое представление в Мариинском театре состоялось 23 октября 1890 года.

Принято считать что хореографический образ половецкого стана был найден лишь через двадцать лет после премьеры другим балетмейстером, М. М. Фокиным. Между тем Фокин, с помощью тонкого художника Рериха и опираясь на отборные силы балетной труппы своего времени, талантливо развил и утвердил то, что во многом уже нашел Иванов в возможностях театра 1890-х годов.

Иванов мог опираться только на свое понимание музыки. По установшейся практике императорских театров, декорации «Князя Игоря» принадлежали нескольким художникам, что исключало единство живописного образа спектакля. Декорации половецкого стана писал академик М. И. Бочаров, эскизы костюмов — Е. И. Пономарев. Их казенной эклектике было далеко до поэтического взлета Н. К. Рериха, чье оформление органически сливалось с музыкой Бородина и танцами Фокина.

Из превосходной, но воспитанной в непреклонных академических правилах труппы Иванов, как всегда, выбирал лишь дозволенных ему исполнителей. Но на этот раз его не ограничили количеством, и он мог занять в половецких плясках более пятидесяти танцовщиц и танцовщиков, а также требуемое число воспитанников. Среди солисток были В. В. Жукова, А. Г. Недремская и М. Ф. Тистрова, отличные исполни-

[1] В. Б[аскин]. «Ночь перед рождеством». «Петербургская газета», 1895, № 329, 30 ноября, стр. 3.

тельницы классических и характерных танцев; среди солистов — только что окончивший школу А. А. Горский и молодой А. В. Ширяев.

Впоследствии Ширяев вспоминал, как новы и оригинальны были танцы, поставленные Ивановым. «У нас принято думать,— писал Ширяев,— что вся заслуга композиции этих плясок принадлежит одному Фокину. На самом деле он лишь усилил, оживил, заострил, разукрасил разными деталями мотивы танцев, сочиненных Л. Ивановым для старой постановки «Князя Игоря» 1890 года. Последние я очень хорошо помню, так как принимал в них участие, исполняя соло с луком».[1]

Переворот в области характерного танца, который целиком приписывают половецким пляскам Фокина, был не только подготовлен, но и во многом осуществлен половецкими плясками Льва Иванова. Скромный и необычайно талантливый труженик балетного дела глубоко постиг дух и структуру танцевальной музыки Бородина. Половецкие пляски — неожиданность в широком, неторопливом, повествовательном потоке эпической музыки «Князя Игоря». Они — внезапный взлет скифской души, буйный порыв, которому нет границ. Так и раскрыл в динамической пластике эту музыку хореограф. Он обнажил в танце нарастающее напряжение и разгул все сметающей стихии, передал «дикосвоевольные ритмы, гармонии и темы половецких плясок, как бы разбуженные зовами знойной страсти»,[2] в поставленной им сложной и многоплановой танцевальной сюите. С подлинно гениальным предвидением будущих возможностей балета он смело смешал на своей палитре краски классического и характерного танца, открывая новые, неожиданные оттенки в их сочетаниях.

Но еще не настала пора, чтобы достойно оценить новаторский почин хореографа. Никто и не подумал бы искать откровений в танцевальных номерах оперных постановок. Весьма характерное обстоятельство: критика, щедро хваля танцевальные сцены половецкого стана, обычно даже не упоминала имени их постановщика.

«Все ничто перед успехом танцев,— признавался критик журнала «Артист».— Они, правда, и поставлены очень эффектно и талантливо. Здесь музыка соединилась с достойным ее спектаклем».[3] Н. Д. Кашкин, отметив лучшие вокальные номера второго действия, добавлял, что «сверх того» это действие заканчивается «удивительно оригинальными и роскошно поставленными танцами, возбудившими всеобщий восторг».[4]

И даже балетоманская «Петербургская газета» не удосужилась отметить работу Льва Иванова. В. С. Баскин посвятил «Князю Игорю»

---

[1] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 91.
[2] Акад. Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. III, стр. 279.
[3] С. А. С. *Князь Игорь*. «Артист», 1890, кн. 4 № 11, стр. 182.
[4] К[ашк]ин. «Князь Игорь». «Русские ведомости», 1890, № 298, 29 октября, стр. 1.

несколько развернутых статей, и во второй из них он извинился лишь за то, что «вчера за поздним временем как-то ускользнуло у нас из памяти, что вызван был кроме г. Римского-Корсакова и балетмейстер г. Иванов».[1]

Так задолго до оглушительного успеха фокинских половецких плясок в Париже обрела на петербургской сцене свой скромный, но многозначительный успех их первая постановка, осуществленная Львом Ивановым.

Новое заявляло о себе в танцевальной музыке опер великих русских композиторов. В этой музыке намечались многие важные черты эстетики балетов будущего, вплоть до эстетики балетов, созданных уже на советской сцене. Национальность, историческая среда, характер, даже (и может быть, больше всего) театральная зрелищность этой музыки требовали от хореографа-истолкователя доподлинно правдивых средств художественной выразительности. Образы отечественной истории и литературы, хотя бы и безымянные, хотя бы и в массовых сценах, взывали к конкретной, содержательной пластике. Хореография, призванная дополнять и развивать оперно-драматическое действие, не могла не подыматься на уровень требований единой стилевой выразительности музыкальной драматургии.

Лев Иванов был хореографом, которому привелось наиболее последовательно работать в этом направлении.

Танцовщик в опере

Танцевальные сцены в русской опере XIX века, особенно второй его половины, столь же положительно воздействовали и на исполнительское творчество мастеров балета Москвы и Петербурга. Это сказывалось в развитии пантомимных навыков и искусства характерного танца. В таком танце неуместен был повышенный пафос. Пантомимный жест становился естественней и проще. Мимика, сопровождаемая поющимся текстом, могла не подчеркивать переходы от одного состояния к другому. Персонажи действовали в условиях, близких к условиям драматической сцены. Национальный танец требовал новых интонаций, подлинная народность которых вступала в противоречие с условной приглаженностью правил классической школы.

Как уже говорилось, исполнители танцев в оперных спектаклях далеко не всегда отбирались из лучших мастеров труппы. Правда, в «Торжестве Вакха» были заняты такие танцовщицы московской сцены, как П. М. Карпакова, Н. Я. Рябова, Е. П. Борегар и одаренные воспитанницы М. Н. Горохова и С. К. Шапошникова. Правда, в петербургской «Младе» участвовали М. М. Петипа, М. С. Скорсюк, О. И. Преобра-

---

[1] В. Баскин. «Князь Игорь». «Петербургская газета», 1890, № 293, 25 октября, стр. 3.

женская и К. М. Куличевская. Правда, Г. А. Ларош писал в связи с петербургской постановкой «Кузнеца Вакулы» Чайковского, что «участие в последнем действии наших балетных звезд (г-жи Радина, Мадаева, Амосова, гг. Гердт, Иванов, Пишо и Кшесинский) придало сцене, изображавшей придворный праздник, блеск праздника искусства».[1] Но в спектаклях, где танец существовал в виде короткого проходного эпизода, чаще всего бывали заняты рядовые кордебалетные танцовщики.

И все же история русского музыкального театра знает случаи, когда выдающиеся мастера балета сильно содействовали успеху оперного спектакля и даже определяли этот успех.

В. Ф. Гельцер, крупнейший актер московской балетной сцены, создал в забытых ныне операх пантомимные образы, потрясавшие современников. Гельцер принес успех слабой по своим музыкальным качествам опере А. Ю. Симона «Песнь торжествующей любви», впервые показанной 2 декабря 1897 года. В этой опере, написанной по мотивам повести Тургенева, одной из ведущих была роль немого слуги-малайца. «Артист, молчавший в продолжение всей оперы, — вспоминал участник постановки К. Ф. Вальц,— говорил своими жестами и мимикой громче и внятнее всех слов, которые пели окружающие его артисты. Оперу «Песнь торжествующей любви» ходили не слушать, а смотреть, и Гельцер был безусловно главной причиной успеха произведения Симона».[2] Гельцер был не только исполнителем, но и создателем своей роли,— балетмейстер Мендес ограничился здесь постановкой традиционных «восточных танцев» во втором действии.

В опере Аренского «Наль и Дамаянти» Гельцер играл немого факира. Хореографическая часть спектакля, впервые исполненного 9 января 1904 года, принадлежала А. А. Горскому, разработавшему роль факира совместно с актером. Оперный режиссер В. П. Шкафер вспоминал много лет спустя после премьеры: «До сих пор вспоминается его «индийский факир» в опере Аренского «Наль и Дамаянти». Это была единственная фигура, приковывавшая к себе внимание зрительного зала».[3]

П. А. Гердт, премьер петербургского балета в течение всей второй половины XIX века, бессменно танцевал мазурку в «Иване Сусанине» до последних дней своей службы. Уже в 1902 году, откликаясь на открытие сезона в Мариинском театре, критик «Петербургской газеты» писал о представлении оперы Глинки: «Кто имел крупный успех,

---

[1] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. I. М, Гиз, 1922, стр. 134.

[2] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре. Л., Изд-во «Academia», 1928, стр. 172.

[3] В. П. Шкафер. Сорок лет на сцене русской оперы, стр. 61.

так это балет»,[1] и особо отмечал Гердта и его партнершу М. М. Петипа.

О М. М. Петипа та же «Петербургская газета» писала, что она «в течение 20 лет танцует в опере», причем «в сценической карьере М. М. бывали и такие случаи, что единственные аплодисменты в оперных спектаклях выпадали на долю ее танцев».[2]

Сама Петипа в интервью накануне юбилейного бенефиса заявила, что к числу ее любимых партий принадлежали оперные танцы. «Я особенно люблю танцевать лезгинку в «Руслане и Людмиле»,— сообщала она, — мазурку в «Жизни за царя» и испанский танец в «Кармен».[3]

В операх выступали такие замечательные характерные танцовщики петербургского балета, как Ф. И. Кшесинский, А. Ф. Бекефи, А. В. Ширяев. Ширяев был первым исполнителем русской пляски в «Дубровском», пляски шутов и скоморохов в «Купце Калашникове» и многих других танцев в операх, поставленных Львом Ивановым.

Процесс накопления новых стилистических приемов, процесс создания новых и необычных для практики русского балетного театра образов в постановке русских оперных спектаклей шел неровно и медленно. И все же он играл серьезную положительную роль в творческих биографиях отдельных хореографов и исполнителей, влияя таким образом на балетное искусство второй половины XIX века.

В известной мере этот процесс дополнял прямое обращение больших русских композиторов к балету. Благодаря ему, хореографы и актеры широко относились к понятиям национальности, быта, жанра. В то же время композиторы, обращаясь к форме балетного спектакля, в большей степени развивали его народную, национальную стихию. Эти совместные опыты, хотя и не проходили в тесном содружестве, как при создании балетных спектаклей, чрезвычайно много значили для обновления выразительных средств балета и прежде всего — в области театрализации народных танцев.

---

[1] Театрал. Открытие русской оперы «Петербургская газета», 1902, № 238, 31 августа, стр. 3.

[2] «Петербургская газета», 1896, № 22, 23 января, стр. 3.

[3] Spectator [Ф. Ф. Трозинер]. У М. М. Петипа. «Петербургская газета», 1901, № 33, 3 февраля, стр. 3.

СЕН-ЛЕОН В РОССИИ

В архиве дирекции императорских театров хранятся документы об обстоятельствах приезда в Россию балетмейстера Сен-Леона.

1 октября 1858 года директор театров А. И. Сабуров рапортовал министру двора графу В. Ф. Адлербергу: «Театральный агент наш в Париже Ш. Формель предлагает к ангажементу на 12 гастролей, преимущественно в Москву, балетмейстера С-т Леона, который желал бы ознакомить Россию с своими замечательными хореографическими произведениями».[1]

В деле имеются и письмо Шарля Формеля от 26 сентября 1858 года и копия письма Сен-Леона, полученного Формелем.

«Милостивый государь,— писал агенту балетмейстер,— я очень хотел бы получить возможность выступить вместе с мадемуазель Флери в театрах России и Валахии. Мне известно, что Россия в Москве, Варшаве, Одессе и Валахия в Бухаресте и, кажется, Яссах имеют превосходно оборудованные театры. Я знаю, о Петербурге нечего и думать, поскольку там под справедливым титулом абсолютного мастера царит Перро, а в других театрах не идут на большие расходы. Между тем

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 16581. л. 1.

у меня есть подходящие эффектные постановки, которые не потребуют излишних затрат, и я почти уверен, что окажется удовлетворительным соединение сценической скрипки с танцем в том виде, как я ввел его в *Скрипку дьявола, Танцующего бесенка* и другие постановки, всегда производившие сенсацию своей новизной и оригинальностью. У меня есть оркестровые партии и собственные костюмы. Все остальное найдется в театрах. Условия этих театров мне известны. Не думаю, чтоб, как в Германии, можно было получать половину всего сбора. Если Вы устроите нам в Москве, Одессе и Варшаве по дюжине представлений плюс бенефис, я буду вполне доволен. Не полагаете ли Вы, что для наших гонораров приличной цифрой будет 1000 или 1200 фр.? Вам известна м-ль Флери, являющаяся весьма достойной танцовщицей. . .»[1]

Самоуверенный тон письма выдает человека бывалого, привыкшего четко определять свои цели и успешно их добиваться. В противоположность Дидло или Перро, Сен-Леон не искал в России почвы для воплощения неких художественных идеалов,— он расчетливо рекламировал свои нашумевшие хореографические новинки. Художественных идеалов, впрочем, и не было у разносторонне, но поверхностно одаренного танцовщика, балетмейстера, скрипача и композитора, истинного сына своего деловитого века.

Биография Сен-Леона

Шарль Виктор Артур Мишель, избравший театральным псевдонимом имя Сен-Леон, с младенчества дышал воздухом кулис парижской Большой оперы. Он родился в 1821 году в семье танцовщика этого театра Леона Мишеля и унаследовал его профессию. Отец был первым его учителем, потом мальчик попал к балетмейстеру Альберту (Декомбу), который считал его своим лучшим учеником. Одновременно Сен-Леон учился играть на скрипке и уже в возрасте тринадцати лет выступал как скрипач-виртуоз. Четыре года спустя он дебютировал как деми-характерный танцовщик в Брюсселе. Затем последовали гастроли в Германии, Италии, Англии. Лондонские газеты прозвали его «феноменом». Это подтвердила и пресса Парижа — он дебютировал здесь в 1847 году как танцовщик и хореограф в балете «Мраморная красавица». Айвор Гест в своем труде «Балет Второй империи» приводит восхищенные отзывы современников о высоте и продолжительности его прыжков, о стремительности пируэтов. Но газеты, единодушно превознося ловкость танцовщика и скрипача, не находили повода для разговора о том, какое же содержание несло с собой искусство юного виртуоза, да и было ли оно вообще, это содержание. Прыжки Сен-Леона сравнивали с полетами Перро. Но речь шла только о технике и никогда — о выразительности: сюда сравнения с Перро не распространя-

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 16581, л. 2 и об. (подлинник по-французски).

лись. Охотно упоминали о Паганини, но никогда не находили у ученика захватывающей поэтической глубины учителя. В 1849 году, когда Сен-Леон поставил на сцене Большой оперы балет «Скрипка дьявола», композитор Адольф Адан писал о скрипичном мастерстве Сен-Леона, исполнителя роли Урбано: «Он находит свои главные эффекты в эксцентричной и сложной гармонизации в последовательности pizzicato и col arco, что не мешает ему исполнять с бесконечным вкусом и элегантностью air varié и различные пассажи andante, из которых составлена музыкальная часть его роли. Не следует забывать и о чрезвычайной трудности, когда посреди действия он берет скрипку и тут же начинает играть на ней без всяких приготовлений, которыми никогда не пренебрегает музыкант перед тем как начать свое соло».[1]

Элегантность и безупречный вкус — вот высшие похвалы Сен-Леону. В ту пору, пожалуй, это и впрямь были самые заманчивые качества, способные восхитить публику Большой оперы и прежде всего — законодателей ее вкусов, членов великосветского Жокей-клуба...

Парижский балет, казалось, по-прежнему процветал в те времена. Теофиль Готье, Сен-Жорж, Скриб предлагали сценарий за сценарием, музыку писали Адан, Обер, Пуни. Хореография принадлежала Перро, Мазилье, Люсьену Петипа. Первые балерины Европы нередко встречались в одном спектакле парижской Оперы. Но признаки увядания, медленного и неотвратимого, уже давали знать о себе. Перро и Адан расставались со сценой, уступая место деятелям нового толка и сознавая неизбежность своего ухода. 20 мая 1855 года Адан писал критику Бенуа Жувену: «Я чувствую, что музыкальная истерия, заставляющая творить безостановочно, совершенно истощит меня. И так как я не знаю и не хочу знать, как играют в вист, одному богу известно, что ждет меня в старости, когда моя музыка никому уже не будет нужна. Быть может, это время близко. Я умею сочинять только умиротворяющую музыку, а нынешная публика беспокойна. Сейчас ей хочется, чтобы ее щекотали, а вскоре она пожелает, чтобы с нее сдирали кожу, и тогда я сдамся».[2] Адан писал это за год до смерти. Его протест против «неистового романтизма» в музыкальном театре был субъективно ограничен, но общие предчувствия конца оказались верны. Лео Делиб, пришедший в Большую оперу на исходе 1860-х годов, не мог поднять клонившейся к закату славы этого театра. По подсчетам Айвора Геста, «с 1866 по 1869 год количество балетных представлений неуклонно снижалось с 43 в 1866 году до 32 — в 1867, 28 — в 1868 и только 6 — в 1869. Ни одного нового балета не появилось в репертуаре между «Ручьем» (ноябрь 1866) и «Коппелией» (май 1870). Единственными

[1] Ivor Guest. The Ballet of the Second Empire. 1847—1858. London. 1955, p. 44.
[2] Там же.

хореографическими новостями за эти три года были балетные дивертисменты».[1]

Хореография «Коппелии» принадлежала Сен-Леону. То было последнее и лучшее его произведение: бесхитростная поэтичная повесть о горестях и радостях простого девичьего сердца. Поэтичности, разумеется, во многом содействовала музыка Делиба.

Этот спектакль Сен-Леон поставил за пределами России. Лишь в 1881 году «Коппелию» показал на московской сцене Гансен и в 1884 году, на петербургской сцене, Петипа. Между тем она сыграла для русского балета бо́льшую положительную роль, чем все сделанное Сен-Леоном непосредственно в России. Причиной тому были и музыка Делиба, столь ценимая Чайковским, и высокие качества сценического воплощения Сен-Леона.

Но одиннадцатью годами ранее, когда Сен-Леон отправлялся в Россию насаждать новые балетные моды, он меньше всего помышлял о поэтической содержательности своих спектаклей. И недаром для русских революционных демократов его имя стало синонимом безыдейной пустоты, одним из выразительных «признаков времени».

Приезд в Петербург

Как раз эта бессодержательность и устраивала дирекцию императорских театров в ее намерениях относительно русского балета, потому что устраивала двор, устраивала дворянскую публику «бриллиантового ряда» и, тем более, все прибывавшую публику буржуазную. Правда, возможности Сен-Леона были оценены в России не сразу. Около года раскачивалась огромная бюрократическая махина, в которую к тому времени превратился аппарат управления императорскими театрами.

«По предстоящей надобности,— рапортовал директор театров Сабуров министру двора Адлербергу 4 сентября 1859 года,— ангажирована к С. Петербургским театрам на текущий сезон танцовщица *Розатти* с содержанием 65000 франков; сверх сего, для московских театров балетмейстер *Сен-Леон,* но как за упорной болезнию балетмейстера Перро полагаться на него невозможно, то вменено в обязанность *Сен-Леону* исполнять должность балетмейстера и при здешних театрах, если Дирекция сие потребует.— Срок его контракта с 1 сентября 1859 по 27 мая 1860 года с положением на сие время содержания 6000 рублей».[2]

А надобность в новом балетмейстере возникала настоятельная. Художественные принципы Перро все больше расходились с требованиями дирекции,— не это ли и было той самой «упорной болезнию»,

---

[1] Ivor Guest. The Ballet of the Second Empire 1858—1870. London, 1953, p. 104

[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 17019, л. 1 и об.

на которую сетовал Сабуров? Между тем добавочные пункты в контракте Сен-Леона наглядно показывали, что новый балетмейстер изъявлял полную готовность соответствовать этим требованиям.

«Г. С—т Леон,— гласил контракт,— в качестве балетмейстера обязуется по воле Дирекции поставлять в С. Петербурге и в Москве все старые и новые балеты, как своего сочинения, так и других, дивертисменты, аранжировать па, когда потребуется — играть роли и танцевать в сказанных пьесах. Танцевать и играть на скрипке в балетах своего сочинения, которые будут разрешены и поставлены Дирекциею. Само собою разумеется, что г. С—т Леон обязан исполнять все то, что относится до его амплуа, как в С. Петербурге, так и в Москве. Г. С—т Леон обязан прибыть в С. Петербург 15 августа с[тарого] ст[иля] 1859 года. И когда потребуют, поставить в С. Петербурге балет «Жовита», который и должен быть представлен не позже 8 сентября с. ст. Дирекция же доставит ему своего репетитора заранее. Составлено вдвойне и добровольно. Париж, 2 июля 1859 года. За г. Мишеля, прозванного С—т Леон, уполномоченная его письмами, подписываюсь *Л. Флери*».[1]

Сен-Леон начал выполнять свои обязательства с постановки «Жовиты, или Мексиканских разбойников». Он почти уложился в назначенный срок, опоздав всего на пять дней. Балет имел посредственный успех. В отзывах даже самой благонамеренной прессы звучали ноты разочарования. Уже цитировались слова обозревателя «Санкт-Петербургских ведомостей», который после премьеры «Жовиты» выражал сочувствие публике, вынужденной «скрепя сердце смотреть на эквилибристические и гимнастические представления, присвоившие себе название *балета*».[2] С ним пробовал полемизировать корреспондент «Северной пчелы», но и он должен был признать, что спектакль «утомляет бесконечным повторением одних и тех же движений как в отдельных танцах, так и в кордебалете. Этот последний представлял какие-то шеренги, которые поминутно приходили в сотрясение от мелких па, но никогда не распадались на те дивные движущиеся группы, которыми избаловал нас славный предместник Сен-Леона (т. е. Перро.— *В. К.*)».[3]

Упреки не обескуражили предприимчивого хореографа. В октябре он успел поставить балет-дивертисмент «Сальтарелло, или Страсть к танцам», а в ноябре — фрагмент балета «Грациелла, или Любовная ссора», полностью показанного год спустя.

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д 17019, л 4 и об

[2] Петербургская летопись Госпожа Розатти на петербургской сцене и новый балет «Джовита» «Санкт-Петербургские ведомости», 1859, № 203, 20 сентября, стр 883

[3] А Б Фельетон по поводу одного фельетона «Северная пчела», 1859, № 217, 8 октября, стр. 869.

Все три постановки были столь бедны содержанием, что прямо-таки лишали куска хлеба рецензентов, любивших пространно пересказывать балетные сюжеты. Красотка Жовита взрывала убежище разбойников, похитивших ее жениха, и ликованию по этому поводу посвящался длинный акт дивертисментных танцев. Красотка Грациелла, уснув на берегу моря, грезила о том, что вместо жениха, бедного рыбака, ей объясняется в любви фатоватый офицер. Скрипач Сальтарелло заставлял плясать всех встречных под звуки своей скрипки. Рецензент «Северной пчелы» восхищался тем, что в «Сальтарелло» Сен-Леон «выказал все свои разнообразные способности: сочинил танцы, музыку и даже сыграл на скрипке две пьесы: концерт и «гимн Терпсихоре», блестящую фантазию с паганиниевскими трудностями».[1] И опять среди меда похвал обнаруживалась капля дегтя. «Танцев довольно,— замечал другой критик,— но нет тех танцующих масс, к которым приучил нас г. Перро танцуют почти одни только солистки».[2] Действительно, у Перро богатство массового танца, как, впрочем, и танца сольного, объяснялось богатством поэтических замыслов художника, богатством творческих идей, которые намного превосходили пеструю и изобретательную, но поверхностную фантазию Сен-Леона Ограниченность танцевального мышления нового балетмейстера была очевидна. Она обусловила и его пониженную требовательность к сценарной драматургии.

«Пакеретта»

Наглядный тому пример представлял собой сценарий балета «Пакеретта». Его написал для Сен-Леона и композитора Бенуа в 1851 году Теофиль Готье, тот самый Теофиль Готье, который за десять лет перед тем создал неувядаемую «Жизель» для Адана, Карлотты Гризи и двух хореографов: официального — Коралли и неофициального — Перро.

«Пакереттой» Сен-Леон начал 1860 год в Петербурге.

Франсуа, жених крестьянки Пакеретты, продавал себя в рекруты вместо сына деревенского богача. Сюжет строился на хитроумных попытках героини освободить возлюбленного от военной службы. Зрелище сдабривалось изрядным числом вставных танцевальных эпизодов. В первом акте, на празднике времен года, четыре солистки исполняли вариации весны, лета, осени и зимы. В дивертисменте военных персонажей второго акта немалое место занимал сержант Бриду: эту комедийную роль Сен-Леон избрал для себя. Центром следующего акта был сон Франсуа, где Пакеретта являлась среди фантастических видений.

---

[1] П. М. Театральная хроника. «Северная пчела», 1859, № 264, 3 декабря, стр. 1058.

[2] Дебют г. Сен-Леона и балет «Сальтарелло». «Санкт-Петербургские ведомости», 1859, № 220, 11 октября, стр. 963.

Наконец, соответствующим дивертисментом увенчивалось и счастливое соединение влюбленных. В хореографии спектакля преобладающее место занимал характерный танец, данный в канканирующих ритмах.

Премьере предшествовала безудержная реклама. «Почти две недели сряду афиши разжигали нетерпение и любопытство петербургских театралов, ежедневно возвещая о представлении *Пакеретты*. В городе между тем стоустая молва рассказывала чудеса о новом балете, о великолепной его поставке, о декорациях, костюмах и проч. и проч. Наконец в прошлый вторник состоялся этот хореографический праздник, на котором присутствовало самое избранное общество Петербурга». Так писала «Северная пчела», писала совсем не в укор хореографу-рекламисту. Подробно рассказав о модных туалетах светской публики, газета приходила в восторг и от «галанта, вкуса, изобретательности, воображения» Сен-Леона, в постановке которого «танцы, группы, позы запечатлены грацией, оригинальностью вымысла, разнообразием». Говорилось и о том, что «музыка, сочиненная в Париже композитором Бенуа и дополненная здесь композитором Пуньи, легка, игрива и вполне приспособлена к сюжету». В конце концов, газета приходила к выводу, что «*Пакеретта* — замечательное явление в балетном мире: она — крайнее выражение современного хореографического искусства... После такого представления вам кажется, что искусство не может идти далее».[1]

Булгаринская газета, доживавшая свои дни после смерти хозяина, в этом выводе была парадоксальным образом права. Хореография Сен-Леона действительно являлась «крайним выражением» бездумья, и «идти далее» искусству в самом деле было некуда.

Между фольклором и... канканом

Гость многих европейских стран, Сен-Леон живо интересовался плясовым фольклором и по-своему заботился о национальной характерности танца. Несомненно главную роль здесь играло его постоянное стремление приспособиться к запросам данной национальной среды, поразить зрителей, открыть им в хорошо знакомом нечто еще невиданное. Если и проявлялось тут определенное профессиональное умение подмечать отличительные особенности того или иного национального танца, если и сказывался дар стилизации, то сплошь и рядом даже в пределах одного дивертисментного эпизода Сен-Леон мог оказаться близок и к откровенному «канканированию на краю бездны». Головокружительные прыжки от фольклорной стилизации к разбитному канкану он совершал с завидной легкостью.

Многочисленные отзывы русской прессы показывали, как сочетались в одном и том же балете способность Сен-Леона схватывать

---

[1] Новый балет *Пакеретта*. «Северная пчела», 1860, № 25, 30 января, стр. 98—99.

национальные краски танца и его расчеты на модный эффект. Критик «Санкт-Петербургских ведомостей» одобрял, например, итальянские танцы «Грациеллы», «носящие национальный характер, дышащие весельем, увлечением, югом, танцы, которые только и могут родиться под голубым небом и в теплом воздухе».[1] Присоединяясь к этой оценке, критик «Северной пчелы», однако, добавлял, что танец франчезино «только из *учтивости* назван французским; в сущности это не что иное, как тот же *канкан*».[2]

В балете «Севильская жемчужина» (1861) театрализованные испанские танцы мирно уживались с вереницей «каскадных» номеров. Танцовщицы являлись в качестве разных горячительных напитков, к восхищению критика, писавшего, что «серебряная шапочка, в виде пробки, на шампанском, другая, в виде зеленой рюмки, на рейнвейне — избавляют от труда угадывать олицетворения или читать надписи, сделанные на платьях». Вакханалия вин сменялась танцами насекомых, и тот же критик свидетельствовал: «Жучки, божьи коровки, бабочки, олицетворенные танцовщицами и маленькими воспитанницами театрального училища, одетыми в формы насекомых, были едва ли не самыми интересными действующими лицами нового балета. Их порханье, жужжанье (они действительно жужжат какими-то вертушками), их маханье крыльями и хвостиками — все это, вместе с танцами бабочек, составляет самую оригинальную часть балета».[3]

Шотландские танцы в «Метеоре», венгерские в «Маркитантке», валахские в «Валахской красавице», наконец, разнообразные танцы народов России в «Коньке-горбунке» — таков обширный ассортимент характерных плясок, поставленных Сен-Леоном. Трудно определить сейчас, по сохранившимся беглым описаниям и скудной иконографии, где кончалась подлинная народность и начиналась стилизация. Но бесспорно, что вместе с движениями, присущими тому или иному народному танцу, в балет проникала иногда среди всевозможной стилизаторской шелухи и природная стилистика такого танца. Это подготовляло почву для дальнейших, более продуманных и плодотворных поисков.

В опытах Сен-Леона, связанных с театрализацией фольклора, содержались отдельные позитивные моменты. В характерном танце движения рук становились более размашистыми, раскрытыми, порой угловатыми — в противовес округлым позициям рук в классическом танце

---

[1] *Грациелла,* новый балет. «Санкт-Петербургские ведомости», 1860, № 276, 18 декабря, стр. 1478.

[2] *Грациелла, или Любовная ссора,* балет в двух картинах, соч. г. Сен-Леона. «Северная пчела», 1860, № 282, 19 декабря, стр. 1190.

[3] «Севильская жемчужина», новый балет г. Сен-Леона «Санкт-Петербургские ведомости», 1861, № 24, 29 января, стр. 118.

(port de bras). Движения же ног, сохраняя вытянутые пальцы и подъем, а также выворотность, изменяли свой ритм, совершались быстрее, резче, чеканнее. В какой-то мере это отзывалось и на темпах классического танца. Например, Сен-Леона то упрекали, то хвалили за пристрастие к мелким наземным движениям. Е. О. Вазем, видная исполнительница его балетов, отмечала, что обычно у Сен-Леона «ядром вариаций были мелкие, труднейшие по отделке, можно сказать, «бисерные» па, мелкие заноски».[1]

Некоторое разнообразие Сен-Леон внес и в комплекс движений классического танца. Кроме того, безусловная музыкальность балетмейстера обеспечивала и музыкальность сочиненных им танцев. Но и в этой области все его удачи не выходили за пределы чисто формальных находок. Изощренность формы возникала не от потребности выразить новое и важное содержание, как было в эпоху Дидло и на последующих стадиях развития романтического балета в России, а, напротив, прикрывала бедность и пустоту содержания. Разнообразные поиски Сен-Леона всегда сводились к усовершенствованию технических возможностей, к варьированию композиционных приемов, никогда не становясь художественно своеобразными.

Внешний блеск и нищета содержания балетов Сен-Леона пришлись как нельзя более кстати в период отхода русского балетного театра на реакционные позиции. Сен-Леон прижился в России и быстро вошел в моду. Он работал одновременно и в Москве, дублируя постановки своих произведений. В сфере его влияния, таким образом, оказался сразу весь русский балет.

Сен-Леон в Москве

9 апреля 1860 года «Санкт-Петербургские ведомости» сообщили об отъезде Сен-Леона в «белокаменную» для постановки балета «Сальтарелло». Московская демократическая публика дольше сопротивлялась обессмысливанию балетного спектакля и не слишком радушно приняла гостя. К тому же его испытанный трюк — сочетание танцевального и скрипичного исполнительства — уже не был новостью для москвичей. Еще в 1852 году танцовщик Монтасю выступил в балете Сен-Леона «Волшебная скрипка», где, по словам рецензента, «сверх ожидания превратил зрителей в слушателей», исполнив на скрипке «andantino, concerto и adagio в трех актах балета».[2]

Премьеру «Сальтарелло» московская критика встретила сурово. «Балет *Сальтарелло*,— писал А. Н. Баженов,— незатейлив по содержанию и сколочен на скорую руку. Составляя балет этот, г. Сен-Леон, как

---

[1] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 55.

[2] Корреспондент. Московская летопись. «Санкт-Петербургские ведомости», 1852, № 32, 7 февраля, стр. 127.

видно, гнался не столько за смыслом и художественностью, сколько за возможностью показать себя москвичам со всех сторон... Отдельные танцы хорошо скомпонованы и поставлены; но в целом как-то мало вяжутся друг с другом».[1] А несколько месяцев спустя, вновь возвращаясь к «Сальтарелло» как к примеру балетной бессмыслицы, Баженов усомнился и в способности Сен-Леона воспроизводить народные танцы на балетной сцене. «Огромная разница существует между народными, так называемыми характерными танцами,— писал он,— и танцами искусственными, деланными. В первых пропасть и жизни и выразительности... во вторых большею частью нет ни того, ни другого. Что такое наши балетные танцы? Отдельные эпизоды, не имеющие ничего общего ни между собою, ни с сюжетом балета, к которому они не привязаны ни предыдущим, ни последующим; это что-то отрывочное, стоящее особняком. Во всех этих придуманных танцах составители их, заботясь только о вычурности и замысловатости фигур да об эффекте, или совсем ничего не хотят выразить, или хотят выразить невозможное, как, например, в балете *Сальтарелло* (во втором действии) одно испанское па должно, по афише, изображать *момент боя быков* и, разумеется, не изображает ничего».[2]

Отрицательное отношение московской публики и критики к балетам Сен-Леона было устойчивым. В 1863 году, в связи с премьерой «Саламандры», московский обозреватель журнала «Якорь» как бы подводил итог ряду своих отзывов о Сен-Леоне. «Я не из числа поклонников хореографических произведений г. Сен-Леона,— прямо заявлял критик,— балеты его представляют обыкновенно сброд отдельных, ничем между собой не связанных сцен... Ничто не может быть бестолковей какой-нибудь «Метеоры», «Жовиты» или «Севильской жемчужины»; да и «Теолинда» обязана своим успехом единственно громадному таланту г-жи Муравьевой. Г. Сен-Леон любит прибегать к балаганным эффектам вроде танца в мешках, вертящихся стульев, марша с фонариками на головах и т. п.. Не будь привидений, и «Саламандре» не иметь успеха!»[3]

Балет с четырьмя названиями

«Саламандру», поставленную в Москве в конце 1863 года, Сен-Леон перенес в начале следующего года и на петербургскую сцену. Показанная там под названием «Фиаметта», эта постановка вызвала ядовитый выпад критика «Санкт-Петербургских ведомостей»: «Фиаметта» балет, как всякий балет,— совсем невинен и даже может пользу обществу приносить, потому что, вероятно, от балетных восторг-

[1] А. Н. Баженов. Сочинения и переводы, т. I, стр. 46—47.

[2] А. Баженов. Заметки о московском театре. «Московские ведомости», 1861, № 23, 28 января, стр. 184.

[3] Театральная хроника. Москва. «Якорь», 1863, № 38, 23 ноября, стр. 737.

гов множество почтенных сынов отечества переселяются к предкам несколько ранее назначенного срока, ибо, как известно, всякое нервное расстройство жизнь человеческую сокращает».[1]

Но, как уже говорилось, насмешки не смущали самоуверенного Сен-Леона. Тот же балет, теперь под именем «Немеи», он летом того же 1864 года поставил и на парижской сцене. Наконец, тот же спектакль Сен-Леон показал и в Италии,— здесь название было опять другое: «Пламя любви». По словам Людовика Галеви, бывшего вместе с Анри Мельяком сценаристом этого балета, Сен-Леон на репетициях «Немеи» в Большой опере, «уставая ругаться по-французски, начинал ругаться по-русски», досадуя на промахи артистов.[2]

О бесцеремонности автора свидетельствовала не только эта игра с названиями. Сен-Леон с легкостью менял сюжетные линии и даже финалы.

Говоря о Сен-Леоне, что «ради славы и успеха он готов на все», Ю. И. Слонимский приводил в пример и ловкую продажу этого спектакля на разные сцены, и то, что «для одной страны у него в балете благополучный конец, для другой — трагическая развязка. Трансформация стала методом жизни и творчества этого большого, но беспринципного таланта».[3]

Любые трансформации и трюки рано или поздно приедаются. Приелось и угодливое разнообразие Сен-Леона. Словно пытаясь защитить автора «Саламандры» — «Фиаметты» от многочисленных заслуженных упреков, критик журнала «Русская сцена» писал, что «достоинство нового балета заключается, конечно, не в содержании его, не претендующем ни на смысл, ни на остроумие; но в высшей степени интересна его хореографическая часть. Г. Сен-Леон с уменьем великого мастера воспользовался великолепными средствами нашей балетной труппы и украсил свою «Фиаметту» изящнейшими группами и красивейшими па. Богатство и прелесть танцев, отличающихся новостию поз и движений, оригинальностью вымысла, убедили нас, что воображение талантливого хореографа нисколько не ослабело и вполне сохранило способность создавать причудливые танцевальные комбинации, своею картинностью и изяществом чарующие взоры зрителей».[4]

Уже приходилось уверять публику, что Сен-Леон еще не выдохся, что выдумка его еще не иссякла совсем. Однако сам Сен-Леон отлично

---

[1] М. Общественные и литературные заметки. «Санкт-Петербургские ведомости», 1865, № 321, 5 декабря, стр. 2.

[2] Ivor Guest. The Ballet of the Second Empire, 1847—1858, pp. 75—76.

[3] Ю. Слонимский. Мастера балета. Л., «Искусство», 1937, стр. 144.

[4] * * Петербургская сцена. Балет. «Русская сцена», 1864, № 3, стр. 22—23.

понимал, что поддержать падающий интерес публики он сумеет лишь с помощью какого-то сильно действующего средства.

И тогда он пошел с давно прибрегаемого козыря.

«Конек-горбунок»

Еще в мае 1861 года «Северная пчела» объявила, что «балетмейстер Сен-Леон пишет для г-жи Прихуновой новый балет, сюжет которого заимствован из славянской мифологии. В этом балете появятся на сцену и кикиморы, и ведьмы, и водяные, и домовые, и оборотни. Одним словом, г. Сен-Леон надеется, что славянской чертовщины будет весьма достаточно».[1]

Через пять дней та же газета уточняла: «Новый балет, приготовленный г. Сен-Леоном, будет называться «Конек-горбунок».[2]

Однако в сентябре неожиданно выяснилось, что спектакль «по некоторым обстоятельствам не будет поставлен на сцену ранее будущего года»,[3] а вместо покинувшей сцену А. И. Прихуновой главную роль исполнит Н. К. Богданова.

К постановке «Конька-горбунка» Сен-Леон приступил только четыре года спустя, когда провалилась «Фиаметта», и печать могла наконец сообщить, что «репетиции балета «Конек-горбунок» идут весьма деятельно».

Оповестивший об этом событии балетный критик А. П. Ушаков тут же делился своими догадками и тревогами: «Известно, что во всех хореографических произведениях главные роли пишутся для балерин, а мужские персонажи служат только аксессуарами, как бы подпоркой для прекрасного пола; в сказке же г. Ершова все вертится на Ваньке-дураке; герой тут мужчина, а царевна лицо второстепенное». Это казалось странным, непривычным, и Ушаков не скрывал настороженности. «Г. Сен-Леон талантливый балетмейстер,— продолжал он,— и мы уверены в успехе его нового балета, хотя, признаемся, немного будет странно видеть русских мужичков в зипунах и поддевках, выделывающих антраша и кабриоли, и крестьянских девушек в трико и коротких юбках... Г. Сен-Леон, автор многих очень хороших балетов, видимо приверженец «национальностей», этой идеи, которая ныне обуяла весь политический мир и заняла столь видное место в истории человечества».[4]

Последнее замечание было особенно существенным, ибо затрагивало вопросы об идейных тенденциях будущего спектакля, о степени

---

[1] Новый славянский балет г. Сен-Леона. «Северная пчела», 1861, № 95, 1 мая, стр. 382.

[2] Театральные новости: приключения Конька-горбунка, воспроизведенные в танцах. «Северная пчела», 1861, № 100, 6 мая, стр. 402.

[3] Балет *Конек-горбунок* Сен-Леона. «Северная пчела», 1861, № 211, 23 сентября, стр. 866.

[4] А. П-ч [А. П. Ушаков]. Балетная хроника. «Русская сцена», 1864, № 9, стр. 41—42.

и качестве его народности. Эти вопросы остро стояли в ту пору, после пышно отмеченного официальными кругами в 1862 году тысячелетия России. Расправа царизма с участниками польского восстания 1863 года возбудила у русских реакционеров верноподданнические восторги, например, на страницах «Московского вестника» Каткова. И действительно, монархическая идея «объединения народов» вокруг российского трона, прозвучавшая в финале балета «Конек-горбунок», заставила сразу после премьеры скрестить копья представителей двух враждебных лагерей — демократического и реакционного.

Русская тема, не появлявшаяся на балетной сцене со времени постановки «Сумбеки, или Покорения Казанского царства» (1832), возвращалась теперь в обличье знаменитой народной сказки П. П. Ершова. Разумеется, это возбудило интерес не только балетных завсегдатаев, но и таких людей, которые уже давно отнесли современный им балет к разряду явлений, интереса не заслуживающих.

Инсценировать сказку Ершова посоветовал Сен-Леону, по-видимому, кто-то из присутствовавших на домашнем вечере у танцовщика Т. А. Стуколкина. Талантливый балетный комик Стуколкин должен был выступить первым исполнителем роли Иванушки, но ему помешала болезнь.

Стуколкин вспоминал, что кто-то спросил Сен-Леона, «отчего он для своих балетов не пользуется русским сказочным миром, в котором столько поэзии и материала весьма благодарного для балетной сцены. На это балетмейстер откровенно ответил, что он совершенно не знаком с русским эпосом. Тогда один из присутствовавших заметил, что, между прочим, у нас есть сказка, очень удобная для переделки в балет,— «Конек-горбунок» Ершова, благо она всякому, ребенку даже, знакома. Тут же за чайным столом сюжет был рассказан и переведен С. Леону... Шутя мы все принялись сообща за либретто, которое и было в течение нескольких вечеров составлено и вполне закончено. Обо всем этом вскоре было доложено по начальству, каковое и разрешило «Конька», но только с некоторыми сокращениями и изменениями».[1]

Свидетельство Стуколкина, как только оно появилось в печати, оспорил С. Н. Худеков: он утверждал, что идея создания этого спектакля возникла в узком кружке балетоманов, и не упоминал об участии актеров. Впрочем, одно утверждение не исключало другого. Вполне возможно, что тот, о ком говорил Стуколкин, и был тем балетоманом М. П. Лопухиным, которому, по словам Худекова, принадлежал весь замысел в целом и, в частности, «идея дивертисмента последнего действия, где танцуют разные народности, населяющие Россию»[2].

---

[1] Т. А. Стуколкин. Воспоминаиия. «Артист», 1895, № 46, стр. 123.

[2] С. Н. Х[уде]ков. Петербургский балет во время постановки «Конька-горбунка» (Воспоминаиия). «Петербургская газета», 1896, № 20, 21 января, стр. 5.

Неизвестно, какие еще изменения народно-сказочного сюжета внесли сюда сами инициаторы этой затеи, какие — авторизовавший их сценарий Сен-Леон и какие — театральная дирекция. Так или иначе, образы и ситуации «Конька-горбунка» претерпели несколько стадий трафаретного «обалечивания», и присутствие на всех этих стадиях Сен-Леона несомненно сыграло свою роль. Поначалу Сен-Леон лишь с любопытством прислушивался к застольной импровизации, отчего первая картина балета и получилась относительно близкой к подлиннику. Но дальше он, очевидно, вмешивался все решительнее. А так как его знакомство с русским фольклором, с народными нравами и обычаями ограничивалось пределами сочинений французских беллетристов, писавших о «загадочной стране» на Востоке, то в результате уже самый текст либретто стал походить на скверный перевод с французского. Например, хан, обращаясь к Царь-девице, говорит в либретто: «Простите меня. Оправданием моему поступку служит пламенная любовь, которую вы мне внушили. Жить без вас мне невозможно, и я повергаю к ногам вашим мое ханство. Отныне все здесь будет раболепно вам повиноваться, царица сердца моего». Обиталище Царь-девицы описывалось как «прелестный остров, кокетливо смотрящийся в спокойное лоно глубоководного океана». Экзотический гарем киргиз-кайсацкого хана, неизбежные pas нереид и оживающих фресок — все это было вполне в духе Сен-Леона.

Правда, то была общая беда балетных авторов, пришедших после Перро. Погоня за оригинальностью в выборе сюжета, в изобретении фантастических танцев фантастических персонажей сочеталась с приверженностью к одним и тем же непременным трюкам — полетам, провалам, появлениям, к одним и тем же выходам и мимическим сценам.

Их однообразие во многом предопределяла и музыка.

Цезарь Пуни находил живые интонации и краски в балетах на сюжеты из «итальянской», «испанской», «французской» жизни, умел сочинить задорную тарантеллу, пылкое фанданго, изящные менуэт или пасспье. Но русская сказка оставалась для него областью столь же неизведанной, сколь неизведанны были легендарная Индия или древний Египет. Как и в «Дочери фараона», композитору оставалось здесь прибегнуть к «типовым» мотивам, которые не передавали национально-самобытных обстоятельств действия, не содержали сказочного колорита, не рисовали индивидуального своеобразия характеров. Едва ли могла раздражать русское ухо «египетская» музыка «Дочери фараона»; далеко не равная по своим достоинствам музыке позднее написанной «Аиды» Верди, она была родственна ей нейтральностью национальной окраски. Но «русская» музыка «Конька-горбунка», казалось, должна была бы активно возмущать русского слушателя. Между тем завсегдатай балетного театра 1860-х годов отнюдь не настаивал на подлинности

национальных мотивов, а в ряде случаев даже протестовал против проникновения их в балет. Маскарадное обличье русской темы, как в изложении сюжета, так и в музыке, не только не возмущало, но и устраивало его.

Начальные картины балета — ярмарка, поимка Иванушкой золотогривого коня — содержали отдельные русские пляски; последнее действие, где населяющие Россию народы изливали свои верноподданнические чувства, включало в себя украинский танец, латышскую польку, лезгинку и т. п. Национальная достоверность любой из этих плясок, и музыкальная и хореографическая, была весьма относительна. Например, музыкальная тема «уральцев», национальности не существующей, ближе всего напоминала трепак. Впрочем, хан и его жены тоже обладали нейтральной музыкальной характеристикой, столь же нейтральной, как музыка нереид или обитателей подводного царства.

Достаточно ясное представление о музыке «Конька-горбунка» дают слова Л. Л. Иванова, заметившего, что «в чисто русский балет «Конек-горбунок» он (Пуни.— *В. К.*) ухитрился вставить часть увертюры из «Танкреда» Россини, а для мазурки в последнем акте воспользовался мотивом песенки «Жил-был у бабушки серенький козлик».[1]

Типовая стандартность музыкальных решений обусловила и нейтральность пластической выразительности всех этих персонажей. Нереиды, как известно, к русскому фольклору отношения не имеющие, танцевали совершенно в том же стиле, что и фантастические девы из картины сна в «Пакеретте» или из «Оживленного сада» в «Корсаре», а вариации четырех оживающих фресок (вопреки всякому правдоподобию, фрески украшали стены ханского шатра) соперничали с вариациями четырех времен года из той же «Пакеретты». И опять-таки соперничество сводилось лишь к более или менее искусному варьированию различных комбинаций классического танца, а отнюдь не к передаче стиля и национальной достоверности танцевального рисунка. Это подметил еще В. И. Родиславский после московской премьеры «Конька-горбунка». «Царь-девица и нереиды танцуют,— писал он.— Танцы их, может быть, и хороши, но ведь это все одно и то же, все вариации на одну и ту же тему; смотришь на них как будто уже в сотый раз».[2]

Предостережения А. П. Ушакова о том, что героем «Конька-горбунка» является Иванушка-дурачок, а Царь-девица в нем «лицо второстепенное», Сен-Леон в расчет не принял. Героиней балета стала Царь-девица, а роль Иванушки свелась к функциям своеобразного немого

---

[1] Лев Иванов. Балетмейстер и композитор. «Столица и усадьба», 1916, № 49, 1 января, стр. 22.

[2] В. Р[одиславский]. Московский театр. «Антракт», 1866, № 47, 7 декабря, стр. 4—5.

конферансье. Он неизменно присутствовал на сцене, вмешивался в мимические и танцевальные эпизоды, предупреждал звонким щелканьем кнута вариации каждой из фресок. И только перед балериной он скромно отступал в тень, предоставляя ей пальму первенства.

Это не помешало поколениям русских актеров, начиная от первых исполнителей роли — Н. А. Троицкого в Петербурге и В. Ф. Гельцера в Москве, создать обаятельный образ Иванушки, словно чудом сохранивший множество национальных черт оригинала. Но Иванушка этот жил в балете особняком, он наивно и лукаво удивлялся окружавшим его чудесам, которые неведомо откуда забрели в добрую русскую сказку.

Образ Царь-девицы представлял собой вариант типичной сен-леоновской героини, украшенный беглыми приметами русской национальной характерности. Танцы Царь-девицы на острове такой характерностью вообще не отличались и были абстрактно классическими. Бо́льшую определенность несли ее танцы в плену у хана. В них участвовали, кроме Царь-девицы, Иванушка, хан и его приближенный Мутча (партнер балерины в классическом дуэте). Царь-девица тосковала и рвалась на волю. Тогда, по приказанию хана, но скорее жалея Царь-девицу и покоряясь ее уговорам, Иванушка брался за дудочку (здесь исполнители нашли поэтичную подробность: Царь-девица искала у Иванушки защиты от домогательств чудища-хана). Сначала из дудочки вырывались только хриплые, бессвязные ноты. Но на помощь приходил конек-горбунок, и в оркестре возникала популярная мелодия «Соловья» Алябьева. Царь-девица тихо радовалась, вслушиваясь в звуки родной песни, и эту радость передавали движения и позы ее танца: танцовщица состязалась в выразительности с виртуозным смычком Генрика Венявского, исполнявшего в оркестре скрипичное соло.

Кончалось лирическое адажио, а с ним кончалась и национальная определенность образа. После того Царь-девица исполняла вариацию «Меланхолия» — некую разновидность модного балетного танца «Космополитана». Сюда входили, перебивая друг друга, движения разнохарактерных плясок: мазурки, русской, венгерской и т. п.

Иванушка отправлялся искать кольцо на дне морском, где, вполне во вкусе Сен-Леона, шел развернутый дивертисмент жемчужин, водорослей, раков, больших и маленьких рыб и т. п. С уходом Иванушки Царь-девицу заковывали в цепи. Потом, когда Иванушка приносил кольцо, она, освобожденная, танцевала, радуясь воле.

В последнем акте героиня выступала и в pas de quatre, весьма заурядном и даже, по словам рецензента, «рутинном» балетном номере.

Роль Царь-девицы предоставляла не слишком оригинальный материал для творчества исполнительниц. Однако они дорожили ею и старались средствами своего искусства углубить ее контуры, расши-

рить ее возможности. Первая петербургская исполнительница М. Н. Муравьева сообщила образу немало достоверных народно-поэтических черточек, воссоздавая русский женский характер. Находки Муравьевой, вскоре покинувшей сцену, продолжила ее преемница в этой роли М. Н. Мадаева. По просьбе Мадаевой Сен-Леон вставил в последний акт танец «Славянская фантазия». Это помогало исполнительнице обогатить национальную характерность образа. Выразительность Мадаевой в «Коньке-горбунке» была такова, что, по словам Е. О. Вазем, «в последнем действии балета, когда Царь-девицу и Иванушку-дурачка выносят на щитах под торжественный марш, зрители устраивали ей громкие «встречи», рукоплеща в такт музыки».[1] Такого ощущения характерности не было у иностранных гастролерш, и о превосходной танцовщице Адели Гранцовой, первой Царь-девице в Москве, писали: «Мимика г-жи Гранцовой здесь не работала, зато ноги ее поражали своей хореографической выработанностью».[2] Главная роль второго балета Сен-Леона на русскую тему — «Золотой рыбки» — была поручена Сальвиони, и весь балет этот не содержал в себе уже решительно ничего русского.

Премьера «Конька-горбунка» в петербургском Большом театре состоялась 3 декабря 1864 года. «Балетоманы ожидали первого представления балета, точно праздника. Они интересовались ходом репетиций и, незримые для театрального начальства, проникали в залу Большого театра, прячась в глубине лож»,[3] — вспоминал С. Н. Худеков. Долгое время на спектакль невозможно было достать билета. Завсегдатаи «бриллиантового ряда» устраивали шумные овации. Давно уже произведение балетной сцены не привлекало такого пристального общественного интереса. Но всеобщий интерес сам по себе еще не означал всеобщего признания.

«Наконец, балетоманы отпраздновали в Петербурге свой давно жданный праздник,— говорилось в редакционном обозрении «Петербургского листка».— Фантастическая детская сказка г. Ершова *Конек-горбунок* благодаря таланту г. Сен-Леона преобразилась в роскошнейшую хореографическую пьесу и, положительно можно сказать, стала апофеозой в балетном нашем репертуаре. Все соединилось здесь для славы и великолепия нового балета: и замечательная специальность г. Сен-Леона, и блистательно-роскошнейшие декорации и картины гг. Вагнера, Роллера, Шишко и Бредова, и волшебный смычок Венявского, техника Соколовой, грация Мадаевой и Лядовой 2-й и, наконец,

---

[1] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 96.

[2] Новый балет: *Конек-горбунок*. Постановка его и исполнение на московской сцене. «Московские ведомости», 1866, № 259, 9 декабря, стр. 3.

[3] С. Н. Х[уде]ков. Петербургский балет во время постановки «Конька-горбунка» (Воспоминания). «Петербургская газета», 1896, № 20, 21 января, стр. 5.

она, сама, бессмертная в истории русской хореографии, наша великолепная Муравьева».[1]

Благонамеренная пресса провозглашала «Конька-горбунка» победой Сен-Леона и первым за долгое время русским балетом. Распространенные обывательские суждения бойко пересказывала либеральная газета «Голос», которую Некрасов и Щедрин по заслугам окрестили «Куриным эхом». Безыменный рецензент писал здесь: «Новый балет «Конек-горбунок» положительно свел с ума весь Петербург, и уж нам случалось встречаться с людьми, начинавшими постоянно разговор с погоды, которые заменяли это начало другим вопросом: видели вы «Конька-горбунка»? Успех почти беспримерный, неслыханный!» Причины успеха критик находил в идее балета. «В чем же, спросят,— продолжал он,— заключается эта идея, затрагивающая струны нашего патриотизма? В том, что г. Сен-Леон угадал как нельзя лучше наши помыслы и стремления, нашу жажду, сознанную нами необходимость «объединения всех народностей, обитающих в России». Эта идея объединения, по нашему мнению, чрезвычайно искусно проведена через весь балет и блистательно выразилась в его финале. Искусство, с которым г. Сен-Леон провел эту идею, ставит его разом выше всех балетмейстеров».[2]

Речь шла, таким образом, о прославлении ассимиляторской политики русского самодержавия в сен-леоновском дивертисменте последнего акта. Но как раз об этом же совсем иначе, с резкой насмешкой, отозвался на страницах сатирического журнала русской революционной демократии «Искра» В. С. Курочкин. В стихотворной сатире «Предвещания на 1865 год» он посвятил «Коньку-горбунку» и его автору едкие иронические строки:

Не нынче — завтра все народы
Забудут разницу племен
И развернутся в хороводы
Из боевых своих колонн.
Любовь смешает все знамена
Канкан танцующих солдат,—
Уж есть программа — Сан-Леона...

Реакционность политического подтекста «Конька-горбунка» высмеивал и другой сотрудник «Искры», Иван Маслов (П. А. Ефремов). В изданном им юмористическом альманахе «Новейший российский театр» он поместил серию карикатур Н. В. Иевлева «Конек-горбунок,

---

[1] Петербургское обозрение. Праздник балетоманов. «Петербургский листок», 1864, № 149, 6 декабря, стр. 1.

[2] Неимоверный успех балета «Конек-горбунок». Патриотическая идея балета. «Голос», 1864, № 351, 20 декабря, стр. 1.

или Приспособление «веянья» к «почве» (Фантазия в шести картинах)». Подписи к рисункам прозрачно намекали на реакционную тенденциозность спектакля, на спекулятивные претензии парижского балетмейстера ответить духу славянофильской «почвенности». Говорили они и о пошлости лубочного стиля, о бессмыслице содержания сен-леоновской трактовки русского народно-сказочного сюжета:

«Балетмейстера посещает великая мысль «почвы в балете». «Самое время! — думает он: — «Московские ведомости» и «День» будут довольны!» — и образ Конька-горбунка, среди неопределенных образов Мелектрисы Кирбитьевны, Бовы королевича, милорда Георга аглицкого etc., является ему в золотой грезе.

Балетмейстер изучает «Конька-горбунка» Ершова, в подстрочном переводе. «Это глупо, это нелепо! — думает он, читая перевод: — однако тут есть нечто непостижимое, что хорошо танцуется...»

«И потом... Иванушка-дурачок... Jean le fou... как это мило... средства балета неиссякаемы... это бесспорно... Надо запихать Конька горбунка в котел с живой водой и подбавить туда трепаков, кулаков, лапотков и т. д.

Возьмемся за дело, и будь что будет!»

Из котла выходит Ерунда, олицетворяемая ершом, карасем, Царь-девицею, Иванушкою-дурачком, коньком, раком и т. д.

Бывший редактор «Ерунды» объясняет, что литература неправильно поняла слово «Ерунда», которое на областном наречии означает «хмельной напиток». Все довольны и счастливы. Le surplus[1] доходов вносится в кассу. Публика нарасхват записывается на 1000 представлений вперед.

Упиваясь успехом, балетмейстер думает:

«Я понимаю, Ерунда — что-то очень подходящее».[2]

Эта пародия на «Конька-горбунка» была написана под очевидным влиянием щедринского «Проекта современного балета». Памфлет Щедрина появился в мартовской книжке «Отечественных записок» за 1868 год, а цензурное разрешение «Новейшего российского театра» помечено 31 июля того же года. Действующая в пародии Маслова-Ефремова «Ерунда» (так на условном языке сатириков «Искры» именовался еженедельный журнал «Петербургский вестник», выходивший в 1861—1862 годах) сразу напоминает о «Большом танце Чепухи» из щедринского «Проекта». И метила эта пародия туда же, куда направлена была сатира Щедрина: не только в адрес «сен-леоновщины» как

---

[1] Избыток (*франц.*).

[2] Новейший российский театр. Собрание образцовых произведений в стихах и прозе, а также и в рисунках (трагедии, драмы, комедии, оперы, водевили и пр. и пр.). Спб., 1868, стр. 20—21. Размышления балетмейстера, заключенные в кавычки, в альманахе даны на французском языке.

реакционного явления в русском искусстве, но и в адрес реакционной журналистики.

Представители демократического лагеря пользовались «Коньком-горбунком» как поводом, чтобы высказаться о делах и вопросах куда более серьезных, чем самый факт этой постановки...

Решительные возражения передовых деятелей русской культуры вызывала и отмеченная Курочкиным канканность некоторых танцевальных эпизодов. Уже через два десятка лет после премьеры, 28 июля 1885 года, А. Н. Островский отрицательно отзывался в письме к одному из своих корреспондентов о специфической «клубничке» на балетной сцене, и в частности в «Коньке-горбунке». Характеризуя обычный контингент посетителей балетных утренников, он замечал: «Для такой публики у нас обыкновенно даются старые балеты вроде «Конька-горбунка». Конечно, детям приятно видеть блестящие декорации, и дно моря, и танцы карасей, и устриц, и кита; но, по приезде домой, они шепотом рассказывают нянькам, что танцевали какие-то бесстыдницы с голыми ногами и руками. Очень короткие юбки — эффект довольно сильный, но этот эффект не должен входить в программу детского воспитания. Излишняя откровенность снизу и сверху должна составлять интерес другого возраста, впрочем близкого к детскому, старческого».[1] А если учесть, что в другом письме к тому же корреспонденту (поэтессе и драматургу А. Д. Мысовской) Островский утверждал, что «танцы всегда останутся искусством, достойным серьезной сцены»,[2] будет очевидным, что протест его вызывала, разумеется, не сама по себе специфика выразительных средств балета, а именно подчеркнутая рискованность отдельных моментов хореографического стиля Сен-Леона.

Чем же объяснить то обстоятельство, что «Конек-горбунок», при всех очевидных для современников его недостатках, все-таки надолго удержался в репертуаре петербургской и московской сцены и даже пережил революцию 1917 года (что выпадало на долю не многих балетов той поры). Такое долголетие объяснялось тем, что в ходе дальнейшей сценической жизни спектакля мастера русской сцены неоднократно вносили в него свои коррективы, меняя, дополняя и улучшая найденное, обогащая его живыми национально-характерными мотивами. Это начала еще одна из первых исполнительниц, М. Н. Мадаева, ее примеру последовали другие. А 6 июля 1895 года спектакль был показан в существенно измененной редакции М. И. Петипа, который истребил следы канканной двусмыслицы, заново поставил многие танцы (вариации фресок во втором акте, «Соловей» и «Меланхолия» — в третьем, украинский, уральский, мазурка в пятом и др.), ввел ряд со-

---

[1] А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. XVI, стр. 186.
[2] Там же, стр. 179.

вершенно новых, художественно обобщенных танцевальных решений. В 1901 году А. А. Горский поставил «Конька-горбунка» в Москве в декорациях К. А. Коровина (премьера — 25 ноября в бенефис А. А. Джури). Вместо прежних восьми картин в спектакле стало одиннадцать. Почти все танцы были сочинены заново, кроме партии Царь-девицы и нескольких характерных танцев финала, сохраненных в редакции Петипа. Среди новых танцев Горского выделялись славянская пляска на музыку Дворжака в первой картине и pas de trois Жемчужин и Океана в сцене подводного царства на музыку А. Ф. Арендса. Среди работ молодого балетмейстера «Конек-горбунок» оказался «наиболее интересным», как свидетельствует исследователь его творчества Ю. А. Бахрушин.[1] Горскому принадлежало и возобновление петербургского спектакля в феврале 1914 года.

Новые постановочные редакции вносили в старый балет ценные эпизоды народно-характерного плана. К 1914 году в нем «накопились»: славянский танец Дворжака (первый акт), восточный танец Глазунова (второй акт), венгерская танцевальная сюита на музыку Второй рапсодии Листа в постановке Льва Иванова (пятый акт). Кроме того, расширился и круг классических танцев: в четвертое действие был введен эпизод «Оживление Жемчужины» на музыку Б. В. Асафьева, в пятый акт — русская пляска на музыку Чайковского.

Со временем от произведения Сен-Леона и Пуни в спектакле остались, по сути дела, только сценарная схема да отдельные музыкальные фрагменты. Деятели русского театра постепенно и сообща «пересоздали» балет «Конек-горбунок». Однако попытки приблизить его к народной сказке все же не могли увенчаться полноценными результатами. Противоречие между содержанием поэтической сказки Ершова и формами спектакля «гала́», предопределенными схемой Сен-Леона, стилевая чересполосица, «мозаичность» музыкально-танцевальных эпизодов неизменно давали знать о себе.

«Золотая рыбка»

Для самого же Сен-Леона «Конек-горбунок» оказался вершиной его творчества в России. Следующая его премьера, «Валахская красавица» («Валахская невеста»), поставленная на сборную музыку, возвратила уже всех критиков к прежним выводам. «Стоит обратить хоть самое небольшое внимание на сюжет балета, сочиненного гг. Ньютером и Сен-Леоном, под заглавием *Валахская невеста, или Золотая коса,* чтобы вполне убедиться, до какого страшного упадка дошел современный балет в своем содержании»,— писал о московском спектакле В. И. Родиславский.[2]

[1] Юр. Бахрушин. Александр Алексеевич Горский. М.— Л., «Искусство», 1946, стр. 23.

[2] В. Родиславский. Московский театр. «Антракт», 1867, № 38, 24 сентября, стр. 1.

Полным крахом Сен-Леона явился балет «Золотая рыбка» на музыку Л. Минкуса, показанный в Петербурге 26 сентября 1867 года.

Если не считать «Бахчисарайского фонтана», поставленного труппой Е. И. Андреяновой в Воронеже в 1854 году, пушкинские сюжеты уже более тридцати лет отсутствовали на русской балетной сцене. Но Сен-Леон легкомысленно пренебрег сложностью взятой задачи. Ему и некогда было вникать в эту сложность: постановка «Золотой рыбки» осуществлялась одновременно с постановками других балетов в Москве и Париже; Сен-Леон циркулировал между столицами с присущей ему беззаботностью.

Превосходной характеристикой этого бонвивана, беспечного и самоуверенного в быту и в репетиционных залах, отлично ладящего со всеми, но никогда и о себе не забывающего, служит его письмо сценаристу Ньютеру, посланное 25 ноября 1866 года из Москвы, накануне премьеры «Конька-горбунка».

«Мой дорогой Ньютер,— писал Сен-Леон,— для перемены я репетирую по 7—8 часов в день. Сегодня у меня была генеральная репетиция; завтра — премьера. Я думаю прибыть в порт в среду или четверг. Наконец-то я воскликну — земля. Балет хорошо поставлен. Москва решительно обладает лучшим кардебалетом в мире. За одиннадцать дней я поставил четыре массовые картины «Конька» на сцене. Уверяю Вас — это невероятно, но все идет отлично. И в самом деле, что за кордебалет, как он умен и сколько в нем шика! Гранцова очень хороша. Этим утром, смотря на Гранцову, танцевавшую знаменитую мазурку-меланхолию, и слушая Минкуса, исполнявшего соло, я задумался о Вас, о нашем «Ручье»,[1] о Париже — и испустил глубокий вздох: черт подери, Париж! Но, оставляя это в стороне, я предпочитаю Москву Петербургу — и даже очень. Во-первых, я здесь в своей стихии: здесь обожают балет, и он держит скипетр репертуара. Помимо Гранцовой, есть другая очень хорошая первая танцовщица, во всяком случае, очень умная.[2] Около двадцати вторых молодых танцовщиц. Танцовщики (а здесь еще аплодируют танцовщикам). Оркестр, который я веду, как хочу. Два великолепных балетных дирижера. И все это слушь-слушь[3] одного мановения моей руки. И они восхитительно исполняют славянские пляски, а это моя мания, как Вы знаете. Кроме того, в Москве настоящее молоко, настоящее масло, сигары, ах, какие сигары, настоящие артисты и добрые ребята, такие, как Рубинштейн, Веняв-

---

[1] Ньютеру принадлежал сценарий балета Лео Делиба «Ручей», который Сен-Леон ставил в парижской Большой опере.

[2] Речь идет об А. И. Собещанской, исполнявшей роль Царь-девицы в «Коньке-горбунке» после А. Гранцовой.

[3] Два искаженных русских слова написаны латинскими литерами в французском тексте.

ски. . Кажется, Делиб не продал своей музыки, положительно балет Парижа приходит в упадок. В течение восьми-десяти дней я снова буду в Петербурге, чтобы закончить «Золотую рыбку» — вот уж она-то поразит всех...»[1]

Но «поразить всех» не удалось. Результаты постановки «Золотой рыбки» оказались плачевными. Сен-Леона заинтересовала лишь внешняя линия волшебных превращений, открывающая широкие возможности для дивертисмента. На этой-то канве он и смастерил собственный сценарий с множеством посторонних персонажей и частой сменой картин.

Вместо синего моря, у которого жил старик со своей старухой, действие происходило на берегу Днепра, где молодая казачка Галя капризно требовала от своего мужа Тараса, персонажа гротескно-комического, все новых и новых чудес. Чудеса были самого разного свойства — например, золотая рыбка превращалась в прислуживающего Гале пажа. Впрочем, чудесам хореографии было отведено второстепенное место. Главную роль играли чудеса машинерии: полет на ковре-самолете, танцы русалок на озере, появление алмазного дворца и т. п. Обо всех этих диковинках извещала перед премьерой газета «Голос»: рекламный анонс подробно описывал декорации и уведомлял, что Гульельмина Сальвиони, первая исполнительница роли Гали, «в совершенстве исполняет одно очень мудреное и совсем новое па».[2]

Ни чудеса оформления, ни «мудреные па» не спасли новый балет Сен-Леона от провала. Успех имела только молодая танцовщица К. И. Канцырева, исполнившая партию золотой рыбки.

Для демократического лагеря «Золотая рыбка» стала синонимом идейной и творческой реакционности. В. С. Курочкин напечатал в 1867 году в «Искре» стихотворный памфлет на современную ему реакционную публицистику, в частности на выходивший с этого года панславистский журнал доктора Э. Д. Хана «Всемирный труд». Памфлет Курочкина назывался: «Сказка о враче и золотой рыбке, или Ненасытимые желания (Подражание Пушкину и Сан-Леону)».

Щедрин воспользовался печальной популярностью сен-леоновского спектакля и поместил год спустя в «Отечественных записках» уже упоминавшийся «Проект современного балета (По поводу «Золотой рыбки»)».

«...Никогда еще единомыслие балета и консервативных начал не выражалось с такою яркостью, как в балете «Золотая рыбка», поставленном прошлого года на сцене петербургского Большого театра», — утверждал Щедрин.

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 723, оп. 1, д. 159, лл. 7—9.
[2] «Голос», 1867, № 266, 26 сентября, стр. 3.

Сердито высмеивая «всю великость подвига, совершенного г. Сен-Леоном» на потребу консерваторам, он с почти эпической невозмутимостью рассказывал наиболее бессмысленные эпизоды спектакля.

В первом акте, например, «резвятся сказочные поселяне и поселянки. Эти простодушные дети природы, как и водится, препровождают время в плясках и играх. Почему они пляшут? Они пляшут потому, что налаживают сети, они пляшут потому, что готовят лодку, они пляшут потому, что они поселяне и в этом качестве *должны* плясать. Выбегает Галя (г-жа Сальвиони) и машет руками, в знак того, что у нее есть старый муж, который только спит, а ее, Галю, совсем не утешает Пользуясь сим случаем, поселяне пляшут опять».

Порой действие вовсе не поддавалось пересказу «Начинается третий акт, который есть не что иное, как организованная галиматья, а потому рассказать его содержание нет возможности»,— кратко сообщал Щедрин.[1]

Вторя Щедрину, и юмористический альманах «Новейший российский театр», вышедший летом того же 1868 года, дал серию карикатур с подписями: «Золотая рыбка. Великорусская сказка из малороссийского быта, перевод с французского на всемирный мимико-хореографический язык». Здесь подхватывались и мотивы стихотворного памфлета В. С. Курочкина. Подпись под одним из рисунков гласила: «В своем новом помещении, вне места и времени, Галя пробует заняться подходящим фантастическим чтением «Всемирного труда»; но доктор Хан скоро надоедает ей; докторские же стихотворцы эротическими своими произведениями возбуждают в ней страстные мечты; сердце ее просит любви. . .»[2] И далее в картинках с соответствующими пояснениями продолжался пародийный пересказ нелепых ситуаций спектакля.

Сен-Леон и русский балетный театр

В своем памфлете Щедрин саркастически писал о глубоко реакционной и насквозь антиреалистической направленности всего творчества Сен-Леона в целом. «Если б явился новый Галилей, — иронизировал он,— который, перед зрителями первых рядов Большого театра, выразил бы робкое предположение, что «пламя любви» есть не более, как балетный предрассудок — чтó сталось бы с консерваторами? И балет, и консерваторы очень хорошо понимают, что в Галилеях заключается их погибель, и потому теснее и теснее скрепляют связующие их узы, давая торжественную клятву не иметь иной веры, кроме веры в «пламя любви», и не руководиться иными убеждениями, кроме убеждений «духа долины».

---

[1] Н. Щедрин (М Е Салтыков). Полное собрание сочинений, т VII, стр. 134 сл

[2] Новейший российский театр, стр 37

О Галилеи! найдется ли у вас достаточно сил, чтобы сокрушить этот крепкий балетно-консервативный союз?!» [1]

Здесь уже не только «Золотую рыбку», но и «Саламандру, или Пламя любви» и «Теолинду, или Духа долины» припоминал сатирик, обличая косность тех привилегированных слоев общества, зна́ком процветания которых являлся современный им балетный театр. Сен-Леон, этот лейб-хореограф пореформенного александровского Петербурга, был осужден революционным демократом Щедриным заодно со многими другими сходными признаками реакционного времени.

Но после «Золотой рыбки» даже завсегдатаям «бриллиантового ряда» прискучила стандартность Сен-Леона. Соответствуя консервативной программе театральной дирекции, она все же до такой степени обедняла возможности хореографии, что упадок «балетного дела» стал очевиден даже для театральной дирекции. Не только демократический лагерь принимал в штыки ремесленнические поделки Сен-Леона, но и великосветские «ценители» мало-помалу охладевали к балету, и театр пустовал.

Еще в цитированном письме к Ньютеру Сен-Леон мимоходом замечал, что у него «в первый раз возникли небольшие разногласия с дирекцией». После неудачи «Золотой рыбки» эти разногласия возросли и продолжали возрастать. К тому же напряженная, беспорядочная работа подорвала здоровье еще не старого балетмейстера. В его последующих письмах все чаще встречаются жалобы на недомогания.

Сен-Леон поставил в России еще три балета: одноактные «Василиск», «Пастух и пчелы» и четырехактный — «Лилия». Но уже ничто не могло восстановить пошатнувшуюся репутацию, даже трюк, который должна была выполнять в «Лилии» Адель Гранцова, танцуя на струнах китайского музыкального инструмента с колокольчиками.

В 1869 году дирекция императорских театров не возобновила контракта с Сен-Леоном. Он уехал в Париж, где и умер в 1870 году, не дожив до конца Второй империи, столь выразительным олицетворением которой являлось его творчество.

Но семена, посеянные им, еще долго давали всходы на русской балетной сцене.

Разумеется, нельзя объяснять воздействием одного Сен-Леона упадок русского балетного театра, отход балета на реакционные позиции. Деятельность Сен-Леона была лишь «знамением времени», а сам он — удобным орудием в руках подлинных властителей императорской сцены.

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 133

В самом деле, признавая несомненную поверхностность и спекулятивность спектаклей Сен-Леона, следует ли вместе с тем полагать этого балетмейстера закоренелым злоумышленником? Нет, субъективно он не питал никаких дурных намерений. Напротив, он работал по-своему честно, в меру сил и способностей стараясь угодить той части зрителей, которую искренне считал наилучшей. Ему казалось, что он по-настоящему знает и понимает танцевальный фольклор, в частности русский. Выше приводились отрывки из его письма к Ньютеру, где, между прочим, он признавался, что танцовщицы московского Большого театра «восхитительно исполняют славянские пляски, а это моя мания, как Вы знаете». Петербургский танцовщик Т. А. Стуколкин свидетельствовал, что после работы над «Коньком-горбунком» Сен-Леон заинтересовался «русским языком», начал ему учиться и вскоре оказал в нем такие успехи, что стал свободно говорить по-русски, чем могут похвастаться вовсе не многие иностранцы, живущие в России, на службе ей, по многу лет подряд».[1]

Проводя свой ежегодный отпуск на родине, Сен-Леон выискивал и поставлял на русскую сцену лучших европейских балерин, таких, как Каролина Розатти, Адель Гранцова, Гульельмина Сальвиони. Он верил и в русские таланты. Это он открыл в Париже русскую танцовщицу Надежду Богданову и рискнул дать ей главную роль на премьере своего балета «Маркитантка» в Большой опере (правда, потом их пути закономерно разошлись, как раз из-за несходства творческих принципов). Он поощрял талант Марфы Муравьевой, пропагандировал ее искусство не только в России, но и в Западной Европе. Никогда не отрицал он драматического дара Прасковьи Лебедевой, хотя дар этот был чужд его собственным представлениям о типе танцовщицы.

И все же за те десять лет, что Сен-Леон подвизался в России, развитие русской хореографии затормозилось, да и после его отъезда она не скоро изжила тягостные признаки застойной «сен-леоновщины». Погибнуть совсем она не могла: слишком много жизненных сил накопила она ко временам дебютов модного парижского балетмейстера, была достаточно зрелой и самостоятельной, обладала богатым наследием и традициями, располагала первоклассными национальными кадрами. Она не зашла в тупик, к которому ее вел Сен-Леон. Но она изведала немало горьких неудач и понесла много напрасных жертв. Годы спустя, когда русский балетный театр испытывал острейший кризис, когда решался вопрос о его жизни и смерти, спасительную руку помощи ему протянули великие русские композиторы, — а балетмейстеры и танцов-

---

[1] Т. А. Стуколкин. Воспоминания. «Артист», 1895, № 46, стр. 123.

шики воссоздали образы их произведений средствами своего искусства. Но так было годы спустя. В пору же деятельности Сен-Леона единственным противодействием его художественным принципам, вернее — возведенной в принцип художественной его беспринципности, оказывалась внутри балетного театра русская школа исполнительства в лице ее крупнейших представителей. Противодействие это никогда не принимало форм открытой борьбы, оно протекало подспудно, порой безотчетно. Но оно по-разному ощущалось на разных участках исполнительского творчества, и это обеспечивало если не немедленную победу, то успех предстоящих начинаний.

ИСКУССТВО РУССКИХ ТАНЦОВЩИЦ

В середине века театральная дирекция по-прежнему зорко следила за новинками зарубежного балета Воспроизводя многие из них на русской сцене, она стремилась превзойти театры Парижа и Вены, Лондона и Милана в роскоши и изобретательности постановок, ревниво поддерживая свою славу покровительницы мирового балетного искусства «Почти все первые артистические знаменитости перебывали у нас в последнее время, — писала одна из газет, — почти каждый из них, вместе с запасом наших полновесных рублей, увез воспоминания о русском радушии; многие из них поселились среди нас и не тоскуют о своем отечестве». «Наши морозы хоть и сильны,— шутливо заявляла другая газета, — но иностранцы чем-то нагревают себя в России и после похваливают ее во всю жизнь»

И действительно, чествования иностранных балерин русскими «меценатами» принимали порой гомерические размеры. Садовники наживали состояния на балетных бенефисах: цветы дождем летели на сцену, украшали уборные актрис, осыпали подъезды гостиниц, где останавливались знаменитости. В трескучие морозы балетоманы подолгу дожидались выхода актрис у актерского подъезда, бросали им под ноги — «ковром» — свои шубы, впрягались вместо лошадей в сани. В чемода-

нах воздушных сильфид и пламенных гитан уплывали из России бешеные деньги. Не мудрено, что эти сильфиды и гитаны без колебаний порывали договоры с лучшими театрами Запада ради поездки в Россию.

Афиши балетных спектаклей с начала второй половины XIX века пестрели нерусскими именами: Карлотта Гризи (1850—1853), Жозеф Мазилье (1851—1852), Габриэль Иелла (1854—1855), Фанни Черито (1855—1856), Каролина Розатти (1857—1861), Амалия Феррарис (1858—1859), Клодина Кукки (1866), Адель Гранцова (1865—1872), Гульельмина Сальвиони (1867) и др. Эти гастроли знакомили русский балет с новейшими достижениями танцевальной техники за рубежом, с отдельными находками в области актерского мастерства, хотя далеко не всегда сопровождались достаточным успехом.

Например, творчески бесцветно прошли выступления прославленной Карлотты Гризи. Сравнивая ее с петербургской танцовщицей Е. И. Андреяновой, критика предпочла последнюю. Еще менее удачно выступила Екатерина Фридберг. Отец ее, имевший в России табачную фабрику, некогда отдал дочь в петербургское училище, но очень скоро Екатерина Фридберг была исключена оттуда как неспособная. Окончив школу за границей, она в 1857 и 1859 годах без успеха гастролировала в Петербурге, а в 1863 году попыталась выступить вновь. «Г-жа К. Фридберг, которая танцевала у нас на сцене Большого театра в сезон 1856/57 года, приехала в Петербург и в скором времени представится перед публикой в новом балете г. Сен-Леона «Сирота Теолинда», — сообщала газета «Современное слово» и многозначительно добавляла: «Нужно иметь немало смелости, чтобы решиться танцевать после г-ж Муравьевой и Петипа».[1] Предупреждение вышло кстати. Через две недели та же газета известила, что Фридберг «отказалась от своего первоначального намерения состязаться с нашими хореографическими светилами» и покидает Петербург.[2]

Как бы то ни было, частые гастроли иностранных премьерш и премьеров в русских спектаклях не создавали обстановки благоприятствования для расцвета отечественных талантов. Больше того, эти гастроли представляли собой определенную угрозу для национальной самобытности русского балета, порой задерживая его развитие сравнительно с другими театральными искусствами России.

С наступлением Крымской войны 1853—1856 годов, вызвавшей большой подъем патриотических чувств народа, интерес к отечественным талантам заметно повысился. Чаще стали появляться на страницах печати и имена русских танцовщиц. В отзывах критики нередко проскальзывало изумление по поводу того, что им поручают в спектаклях по

---

[1] «Современное слово», 1862, № 171, 30 декабря, стр. 1004.
[2] «Современное слово», 1863, № 11, 14 января, стр. 40

преимуществу второстепенные роли. Русским танцовщицам редко удавалось занять первое положение в театре, а если им и выпадали главные партии в балетах, то, как правило, не на премьере, а на последующих, «рядовых» представлениях.

Многие талантливые танцовщицы рано покидали сцену, ибо дирекция театров, даже признавая их способности, урезывала их права, не стремилась заинтересовать их ни творчески, ни материально. Нередко годовые оклады иностранцев превосходили в десятки раз жалованье русских танцовщиц.

Как бы ни была одарена танцовщица, ей после выпуска из школы назначалось ничтожное жалованье — 600 рублей в год. «Вообще, — рассказывала Е. О. Вазем, — первые десять лет службы для балерины — служба балетных артистов тогда считалась со дня достижения ими 16-летнего возраста — в денежном отношении были очень незавидными. Это был обязательный срок службы, которым погашался долг казне за бесплатное образование и содержание в школе. По истечении этого срока они переходили на контрактную систему вознаграждения. Для иностранных балерин казна денег не жалела, и по сравнению с нами они получали чудовищное вознаграждение».[1]

Но и переходя на контракт, даже самые признанные танцовщицы никогда не могли сравняться в своих окладах с иностранками. Несколько выручала их разовая, поспектакльная оплата. Впрочем, судя по материалам архива дирекции императорских театров, приходилось годами добиваться такой разовой оплаты, хотя бы она составляла пять рублей за спектакль.

Дирекция имела свой, особый взгляд на заработки молодых танцовщиц. Е. О. Вазем вспоминала, что когда она и ее подруга К. И. Канцырева окончили школу, возник вопрос о выдаче им пособия. Узнав об этом, директор императорских театров С. А. Гедеонов «сказал, пожав плечами:

—Что же, они обе хорошенькие и сами виноваты, если не умеют себя обеспечить...»[2]

За этим лаконично рассказанным фактом возникают горестные судьбы молодых танцовщиц. Оканчивая школу, где они вели сравнительно обеспеченное существование, эти девушки, дочери крепостных, мастеровых, мелких театральных служащих, должны были жить на самое скудное жалованье, а часто и помогать семье, куда они возвращались с «казенных хлебов». Не удивительно, что некоторые из них шли на содержание к «особам, на заставах команду имеющим», благо это открывало еще и возможность продвинуться на сцене. История доре-

[1] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 131.
[2] Там же, стр. 137.

волюционного балета знала немало актерских карьер, сделанных таким путем, и образ танцовщицы-содержанки из лермонтовской поэмы «Монго» оставался характерным вплоть до 1917 года.

Еще тяжелей была жизнь рядовых балетных актрис. «Корифейкам, т. е. танцовщицам, занятым в первом ряду кордебалета, и кордебалетным танцовщицам приходилось совсем туго. Они получали совершенно нищенское жалованье — в среднем какие-нибудь 30 рублей в месяц — и были лишены разовых».[1]

При всех трудностях, русские танцовщицы, наследницы традиций Колосовой и Истоминой, Андреяновой и Санковской, с середины века начали занимать ведущее положение в отечественном театре. Самобытная одаренность и отточенное мастерство помогали им отвоевывать законные творческие права.

Центральные партии текущего репертуара постепенно переходили от иностранных гастролерш к талантливым отечественным танцовщицам: Анне Прихуновой, Зинаиде Ришар, Софье и Любови Радиным и др. Обозревая сезон 1854/55 года, летописец петербургской сцены А. И. Вольф отмечал, например, что «Ришар и Прихунова заняли главные роли в некоторых балетах: первая в «Войне женщин», «Сильфиде» и «Наяде», а вторая в «Тщетной предосторожности» и «Своенравной жене». Обе оказались ничуть не хуже многих иностранных балерин, выписываемых за большие деньги»,— прибавлял он.[2] О том же заявлял тогда критик Василько Петров: «У нас много танцовщиц, которые могли бы занять почетные места на первых европейских сценах, у нас есть госпожа Прихунова, которой без сомнения давно бы уж воспевали дифирамбы, если б она танцевала в Париже или Лондоне. Право, мы слишком взыскательны к своим и слишком снисходительны к чужим».[3]

А. И. Прихунова

Анна Ивановна Прихунова (1830—1887) еще в школе обратила на себя внимание учителей и балетмейстеров. Одиннадцатилетней девочкой она исполнила в балете Филиппа Тальони «Воспитанница Амура» сложную роль Амура — наставника грации Аглаи (в роли Аглаи выступала Мария Тальони). В центральной сцене урока знаменитая танцовщица повторяла движения, которым обучал ее Амур — Прихунова. «Прихунова обещает нашему балету первостепенную танцовщицу и высокую пантомимную актрису»,— заявлял в январе 1841 года рецензент.

В 1846 году Прихунова окончила школу и дебютировала в «Двух волшебницах» Титюса. На протяжении своей короткой сценической

---

[1] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 132.

[2] А. И. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. I. Спб., 1877, стр. 177.

[3] В[асилько] П[етров]. Несколько слов о госпоже Ришар и нашей балетной группе. «Санкт-Петербургские ведомости», 1854, № 113, 23 мая, стр. 562.

жизни она исполняла партии классического плана во многих балетах Перро и Петипа, где заявила себя одареннейшей танцовщицей-актрисой. По свидетельству современников, танец ее, грациозный и легкий, отличался большой драматической выразительностью. Ее лучшими ролями были Пахита в одноименном балете и Лиза в «Тщетной предосторожности». Роль Лизы она исполнила сразу после отъезда Фанни Эльслер, и, по отзыву критика, «новая Лиза превзошла все ожидания и сыграла роль свою с такой неподдельной наивностью, с такою грацией, что привела в восторг весь театр. Замечу между прочим, что ей аплодировали даже за жесты, и как нельзя более справедливо. О танцах говорить нечего: г-жа Прихунова прекрасная танцовщица; легкость, быстрота, живость, одушевление и грация — вот ее отличительные достоинства. Она не танцует, а летает, порхает, как сильф, как ласточка. Особенно хорошо исполнила она па во второй картине, чрезвычайно быстрое и мелкое, вновь сочиненное для нее господином Перро».[1]

Живой комедийный темперамент Прихуновой, одушевленность ее мимики и высокое мастерство классической танцовщицы позволяли наполнить правдивым содержанием и роли сен-леоновского репертуара. С особым успехом выступила она в «Маркитантке». Как отметила критика, «мимический рассказ о сражении был передан ею очень выразительно, все сцены кокетства очень грациозны, все танцы исполнила она с свойственной ей живостью, легкостью и отчетливостью, какою отличаются весьма немногие артистки. Успех ее был полный».[2]

Сестры Радины

Среди пяти дочерей драматического актера Петра Радина, служивших в петербургской балетной труппе, выделялись своим искусством две: Софья и Любовь. Софья Петровна Радина (1830—1870) быстро завоевала популярность как характерная танцовщица. Безоговорочное признание принесло ей выступление в национальном польском балете композитора Яна Стефани и хореографа Мориса Пиона «Крестьянская свадьба» («Свадьба в Ойцове»). Это произошло вскоре после того, как в Петербурге «Крестьянскую свадьбу» с большим успехом показала труппа варшавских танцовщиков. Один из участников труппы, Ф. И. Кшесинский, был приглашен в петербургский Большой театр, а балет Стефани утвердился в репертуаре русской сцены вплоть до 1888 года. С. П. Радина выделялась среди первых петербургских исполнителей «Крестьянской свадьбы». По отзывам критики, она не только не уступала польским танцовщицам в передаче тонкой национальной характерности, но

---

[1] В[асилько] П[етров]. Г-жа Прихунова в «Тщетной предосторожности». «Санкт-Петербургские ведомости», 1854, № 255, 14 ноября, стр. 1236.

[2] Прихунова в роли Маркитантки. «Санкт-Петербургские ведомости», 1856, № 94, 29 апреля, стр. 540.

и превосходила их в артистизме и технике. «Этот балет, — писал Василько Петров, — играется с большим успехом и на Александринской сцене, где особенно нравится г-жа Радина».[1]

Но виртуозные польские, венгерские, испанские танцы были лишь подступом к главным творческим достижениям танцовщицы. В январе 1852 года С. П. Радина исполнила роль Бланки в балете Мазилье «Вер-Вер». Карлотта Гризи играла в том же балете роль мальчика-пажа Вер-Вера. Успех Радиной был столь значителен, что критика, ограничившись краткими похвалами в адрес Гризи, преимущественное внимание уделила юной соотечественнице, называя ее талантливой классической танцовщицей и мимической актрисой, предрекая ей многообещающее будущее.

Ожиданиям этим не суждено было сбыться. В 1852 году двадцатидвухлетняя танцовщица рассталась с театром.

Любовь Петровна Радина (1838—1917), как и старшая сестра, обладала весьма разносторонними способностями, и репертуар ее был на редкость обширен. 29 октября 1855 года, в год окончания школы, Л. П. Радина успешно заменила внезапно заболевшую Фанни Черито в главной роли балета Жюля Перро «Армида». Роль осталась за ней. В дальнейшем к этой роли прибавились Катарина и Сатанилла, героини одноименных балетов, и др.

В течение двадцати лет — обычного срока службы балетной танцовщицы — Л. П Радина исполнила множество больших и малых партий классического репертуара. Но большие партии она получала «из вторых рук» — после иностранных премьерш, когда спектакль уже считался рядовым и не привлекал внимания прессы. Роли, случайно достаявсь ей, не всегда отчетливо характеризовали ее индивидуальный творческий облик.

И все же, хотя по штату Радина занимала скромное место второй танцовщицы, она исполняла партии, «требовавшие и солидной танцевальной классики и мимической игры, например, Рамзеи в «Дочери фараона» или Гюльнары в «Корсаре».[2]

Наибольшее признание Л. П. Радина получила в пору, когда по существовавшим правилам ей следовало уже быть на пенсии,— на третьем десятилетии сценической деятельности. Она перешла на амплуа характерной танцовщицы и стала лучшей исполнительницей ведущих партий этого плана.

После премьеры «Баядерки» газеты писали о «первоклассной балерине г-же Радиной», которая «танцует индусский танец, вызывающий

---

[1] Василько Петров. Театральное обозрение. «Санкт-Петербургские ведомости», 1851, № 104, 11 мая, стр. 418.

[2] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 98—100.

шумное одобрение увлекательным исполнением».[1] В «Деве Дуная», как отмечал критик П. А. Монтеверде, «изумительная г-жа Радина в характерной венгерской пляске *Чардаш* произвела совершенный фурор».[2] Подводя итоги деятельности Л. П. Радиной после ее прощального бенефиса, другой критик писал, что в характерных танцах и мимических ролях она «не имела себе соперниц на нашей балетной сцене. Каждое появление ее на сцене служило сигналом для восторженных рукоплесканий. Из характерных па г-жи Радиной особенный фурор производили ее танцы в «Коньке-горбунке», «Руслане и Людмиле», «Баядерке», «Дочери снегов», «Пакеретте», «Зорайе» и др.»[3]

Искусство характерного танца получило широкое признание на русской сцене — и в этом было еще одно существенное ее отличие от зарубежного балетного театра. «На большой части европейских театров, и в особенности на парижской сцене, характерные танцы давно уже изгнаны даже со второго плана», — писала 8 июля 1861 года «Северная пчела». Петербургская труппа всегда насчитывала немало разнообразных мастеров этого плана. Веяния времени, естественно, коснулись и характерного танца. Но не следует упускать из виду, что ревнители «чистого искусства» и откровенные ретрограды еще незадолго до появления перевоспитавшего их канкана готовы были осудить всякий вообще оттенок чувственности в танце, опорочить любое «нескромное», на взгляд пуристов, танцевальное движение.

Шире смотрел на это такой непредубежденный и проницательный зритель, как Н. А. Добролюбов. Посетив 28 января 1857 года Александринский театр, он писал в дневнике о юной В. Л. Жебелевой, исполнявшей с А. Н. Богдановым мазурку в дивертисменте, что эта танцовщица не была «строга в выражении и позах», но тут же добавлял: «Правда, глупо было бы и искать этого в мазуречке. Что это за танец! Наши салонные мазурки и вальсы не могут ни малейшего понятия дать об этом разгуле наслаждения, с которым все чувства впиваются в чудные движения, звуки и позабывают все на свете, смотря на этот возбудительный танец... И в самом деле: смысл этой мазуречки немножко может скандализировать чистую, невинную девочку, особенно заключительная поза, заключающая в себе, впрочем, невыразимое очарование для меня... Нет, — врет Аполлон Григорьев: телесные чувства имеют свою поэзию, да еще какую поэзию!..»[4]

---

1 «Санкт-Петербургские ведомости», 1877, № 35, 4 февраля, стр. 3.

2 Amicus [П. А. Монтеверде]. Бенефис г-жи Дика-Пти и г-жи Вазем. «Санкт-Петербургские ведомости», 1880, № 57, 26 февраля, стр. 2.

3 Кабриоль. Балет. «Санкт-Петербургские ведомости», 1885, № 34, 3 февраля, стр. 3.

4 Н. А. Добролюбов. Полное собрание сочинений, т. VI. М., Гослитиздат, 1939, стр. 471.

Жебелева, которую Добролюбов видел в год ее выпуска из школы, не заняла в петербургской труппе сколько-нибудь заметного положения, хотя среди ее ролей числилась Фенелла, а «красивая наружность и свойственная этой танцовщице грация»[1] позволяли критике одно время возлагать на нее надежды. Сказанное о ней Добролюбовым, однако, помогает понять многое в искусстве более значительных мастеров характерного танца, таких, как упомянутая Л. П. Радина и пришедшие за ней А. Д. Кошева, М. Н. Мадаева и др.

А. Д. Кошева

Анна Дмитриевна Кошева (Кошелева) в 1846 году, шести лет от роду, была отдана в театральную школу и уже с 1848 года начала выступать на сцене. Василько Петров писал о «Крестьянской свадьбе», исполненной в 1851 году юными учениками: «Танцевали маленькие воспитанники Театральной школы и танцевали так мило, грациозно, что мы считаем долгом поблагодарить их наставников. Мазурку танцевала *Кошева,* краковяк *Муравьева, Васильев 1* и *Волков,* милые малютки, обещающие сделаться хорошими танцовщиками».[2] Спустя год Кошева исполнила в бенефисном спектакле В. А. Каратыгина на сцене Александринского театра испанский танец. Амплуа характерной танцовщицы, так рано определившееся, прочно закрепилось за ней, после того как в 1858 году она была зачислена в петербургскую балетную труппу. За год до выпуска она с успехом исполнила и роль Елены в опере Мейербера «Роберт-Дьявол», требующую, кроме искусства пантомимной игры, и высокой техники классического танца; роль явилась одной из крупных удач исполнительницы, но план классического танца оставался в общем второстепенным для нее.

В мае 1861 года, в период московских гастролей Кошевой, А. Н. Баженов дал ей на страницах «Московских ведомостей» самую блестящую аттестацию: «Специальность г-жи Кошевой — национальные, характерные танцы, и, в самом деле, она танцует их прекрасно. С каким увлечением, огнем, с какою живостью танцевала она цыганскую пляску (в *Роберте и Бертраме*) и мазурку (в *Сварливой жене*)! Вся фигура ее полна была одушевления; каждое движение было порывисто, страстно, но всегда легко и изящно; глаз едва успевал следить за танцовщицей: с такою быстротой летала и кружилась она по сцене. Экспрессия, которую сумела она придать обоим этим танцам, осмыслила их до последней возможности. Выбор национальных танцев, как специальности, обнаруживает в артистке хороший вкус, и за исполнение их она заслуживает полной благодарности».[3]

---

[1] «Северная пчела», 1861, № 211, 23 сентября, стр. 866.

[2] Василько Петров. Театральное обозрение. «Санкт-Петербургские ведомости», 1851, № 104, 11 мая, стр. 419.

[3] А. Н. Баженов. Сочинения и переводы, т. I, стр. 107.

Танец Кошевой, порывистый, темпераментный, легкий, нес в себе осмысленное содержание, он был действительно характерным танцем, танцем в характере, в образе. Эти черты русской школы характерного танца и обеспечивали его прочную жизнеспособность, заключали в себе возможности дальнейшего художественного развития.

Применительно к своему времени Кошева довела искусство характерного танца до высокой степени совершенства. Ее успех у публики нарастал. «Появление г-жи Кошевой сопровождается постоянно взрывами самых шумных рукоплесканий», — свидетельствовал в 1864 году критик «Антракта».[1] В том же году А. П. Ушаков так описывал один из танцев Кошевой в «Пакеретте»: «Г-жа Кошева в pas comique (во 2-м действии) задала такого «вертуна», что даже у зрителей дух захватило: ей не следует так рисковать собой».[2] Впоследствии, подводя итоги двадцатилетнего сценического пути Кошевой, «Голос» писал о том же в специальной статье: «Отличительные качества танцев г-жи Кошевой — живость и веселое одушевление; эти же качества способствовали тому, что она всегда с особенным успехом исполняла характерные танцы. В танцах же, требующих особенной быстроты поворотов, она не имела соперниц, и па, которые она исполняла в балетах «Пакеретта» и «Дочь фараона», были до такой степени быстры, что вызывали всякий раз опасенье, что танцовщица не будет в состоянии удержаться на сцене и перелетит чрез рампу».[3]

8 февраля 1876 года А. Д. Кошева простилась с театром. Однако традиции характерного танца, упроченные ею, продолжали развиваться в творчестве многих талантливых исполнительниц. Одной из наиболее значительных характерных танцовщиц Петербурга после Радиной и Кошевой являлась тогда Мадаева.

М. Н. Мадаева

Матильда Николаевна (Матрена Тихоновна) Мадаева (1842—1889) пришла на сцену четырьмя годами позднее Кошевой и покинула театр два года спустя после нее. Хотя и переименованная из Матрены в Матильду, дочь крепостного Мадаева умела передавать широту и мягкость русской пляски, несравненной исполнительницей которой она слыла. Август Бурнонвиль, посетивший Петербург в 1874 году, особо выделил в своих впечатлениях о балете русские танцы, исполненные «с несравнимой прелестью изящной Мадаевой».[4] О заразительности ее пляски свидетельствует происшествие на ее прощальном бенефисе в 1878 году.

---

[1] П-н. Петербургский театр. «Антракт», 1866, № 44, 16 ноября, стр. 9.

[2] А. П-ч [А. П. Ушаков]. Балетная хроника. «Русская сцена», 1864, № 10, стр. 169.

[3] «Голос», 1876, № 36, 5 февраля, стр. 2.

[4] Август Бурнонвиль. Моя театральная жизнь. В сб.: «Классики хореографии», Л.—М., «Искусство», 1937, стр. 326.

Находившийся на сцене Н. О. Гольц крикнул Мадаевой, исполнявшей в это время русскую пляску: «Не робей, матушка!». Как доносил режиссер в контору, Гольц вскричал «не умышленно, а, по его собственному объяснению, от избытка чувств».[1]

Когда дело касалось танцев Мадаевой, критики отбрасывали привычный набор комплиментов и писали о ней: «Улыбнется — так рублем подарит!». Вспоминая Мадаеву — Неву в «Дочери фараона», Худеков отмечал, что ей приходилось «по три-четыре раза повторять русский танец, оканчивающийся широким взмахом рук и низким в пояс поклоном».[2] Среди крупных ролей Мадаевой выделялась роль Царь-девицы в «Коньке-горбунке», которой исполнительница сообщала живые черты русской национальной характерности.

Характерные танцовщицы русской сцены уже тогда не знали себе равных в мире. Иначе обстояло дело с исполнительницами классического танца. Некоторые из них, как А. И. Прихунова или перешедшая на классические партии С. П. Радина, рано покидали сцену, не дождавшись заслуженного признания. Другие, как З. И. Ришар, уезжали в поисках признания за границу.

З. И. Ришар

Зинаида Иосифовна Ришар (1832—1890) была дочерью Дарьи Лопухиной и Жозефа Ришара, блиставших в московском балетном театре 1820—1830-х годов. Искусная классическая танцовщица, она обладала высокой техникой, несколько холодной, но чистой и строгой по форме. «Ришар молоденькая, почти ребенок! — приветствовал ее первые шаги на сцене Я. И. Григорьев.— Поглядите, сколько в ней искусства, легкости и уверенности. Недостает только силы и огня, но то и другое придет с летами... И теперь даже она обогнала многих, очень многих».[3]

Отточенная техника танца и в дальнейшем составляла самую сильную сторону таланта Зинаиды Ришар. «Механическую часть их (танцев.— *В. К.*) довела она до такой степени совершенства, что вряд ли в настоящее время найдется ей в этом отношении соперница»,— писал Василько Петров спустя пять лет.[4] Он же в статье, специально посвященной Зинаиде Ришар, категорически утверждал: «Видевшим Тальони и Эльслер, уже сошедших со сцены, и Карлотту Гризи не раз приходила в голову мысль, что вряд ли в настоящее время есть в Европе

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 2732, лл. 149, 150.

[2] С. [Худе]ков. Первое представление балета «Дочь фараона». «Петербургская газета», 1898, № 283, 15 октября, стр. 4.

[3] Тан [Я. И. Григорьев]. *Мечта художника.* «Санкт-Петербургские ведомости», 1849, № 240, 27 октября, стр. 963.

[4] В[асилько] П[етров]. Бенефис г-жи Ришар. «Санкт-Петербургские ведомости», 1854, № 208, 19 сентября, стр. 1011.

танцовщица, которая могла бы соперничествовать с госпожею Ришар... Для нее нипочем величайшие трудности танцевального искусства. Какое бы трудное па она ни танцевала, вы невольно сознаетесь, что нельзя исполнять его с большей оконченностью, отделкою, верностию и легкостию».[1]

И все же первые роли доставались Зинаиде Ришар лишь в промежутках между гастролями иностранных премьерш. В 1854 году, после отъезда Карлотты Гризи, к ней перешли главные роли в балетах «Сильфида», «Наяда и рыбак», «Война женщин». Но осенью 1855 года приехала Фанни Черито, и в «Армиде», шедшей для дебюта гастролерши, Зинаиде Ришар опять поручили второстепенную танцевальную партию. «Санкт-Петербургские ведомости» писали об этом ее выступлении: «Госпожа Ришар исполнила в третьем действии с неподражаемою легкостию и искусством невероятно трудное *па*, которое, говорим смело, не исполнит так, как она, ни одна танцовщица в Европе. К сожалению, у нее в целом балете было одно только это *па*».[2] Похвала содержала очевидный для современников намек: слова о трудностях, недоступных «ни одной танцовщице в Европе», прежде всего относились к прославленной гастролерше, которую Ришар победила в открытом соревновании. Было в этом отзыве и сожаление о том, что дирекция театров предвзято отодвигает на второй план отечественные таланты.

Но ни прозрачные намеки, ни прямые выступления отдельных критиков не имели последствий. Положение вещей оставалось без перемен. Так обстояло дело и с Зинаидой Ришар Не удивительно, что выводы из отзывов критики она вынуждена была извлекать для себя сама. А критика не переставала показывать превосходство лучших русских танцовщиц над иными заезжими знаменитостями. Петербургский корреспондент «Московских ведомостей» писал, например: «При составе петербургского балета нужно быть не совсем обыкновенным сценическим явлением, чтоб резко отделиться от наших танцовщиц, которые, в отношении к технической стороне искусства, стоят, по-видимому, выше приезжих артисток; публика беспрестанно отдает им это преимущество, довольно ясно выражающееся в том единодушном одобрении, которым она встречает г-ж Ришар, Прихунову и других».[3] Год спустя тот же критик как бы подсказывал Зинаиде Ришар конкретный план действий, заявляя: «Ей недостает только дебюта на парижской или другой сцене, чтоб получить, вместе с европейской известностью, репутацию первой современной тан-

---

[1] В[асилько] П[етров]. Несколько слов о г-же Ришар и нашей балетной труппе. «Санкт-Петербургские ведомости», 1854, № 113, 23 мая, стр 562

[2] Новый балет г Перро *Армида*. «Санкт-Петербургские ведомости», 1855, № 250, 13 ноября, стр. 1325.

[3] В. Б. Петербургские заметки «Московские ведомости», 1853, № 146, 5 декабря, стр. 1506.

цовщицы в отношении к технической стороне искусства».[1] Подумав, поколебавшись, Ришар в конце концов последовала совету.

Осенью 1856 года состоялись ее прощальные спектакли в Петербурге. «Балетная труппа наша лишается одного из лучших своих украшений,— извещали 14 октября «Санкт-Петербургские ведомости»,— через неделю уезжает от нас за границу, в Париж и Лондон, а может быть и в Вену, наша милая Ришар. Спешите, господа, насладиться теми чудесами, которые выделывают ее удивительные ножки, спешите утвердить за ней титул первоклассной артистки, а не то Париж, так самонадеянно присвоивший себе исключительное право раздавать дипломы на знаменитость, объявит вам в сотне своих журналов, что вы ничего не понимаете, что он первый открыл госпожу Ришар».

Зинаида Ришар взяла отпуск и 12 января 1857 под именем мадемуазель Зины успешно дебютировала на сцене парижской Большой оперы в танцах из вердиевского «Трубадура», поставленных Люсьеном Петипа (старшим братом Мариуса Петипа). Вслед за тем она получила роль в «Бронзовом коне» Обера и некоторые другие роли Амалии Феррарис, отправлявшейся в Петербург. «Зина Ришар, сделавшаяся уже знаменитостью,— сообщалось в русской печати,— продолжает приводить в восторг парижан в опере «Magicienne» («Волшебница» Ф. Галеви.— *В. К.*) и готовится ехать в Лондон, куда она приглашена на летний сезон. К осени Зина Ришар возвратится в Париж и займет место г-жи Феррарис, которая едет в Петербург».[2]

Летом 1858 года Ришар гастролировала на сцене Ковентгарденского театра в Лондоне. 10 июля «Санкт-Петербургские ведомости» приводили отзыв английского критика: «Эта удивительная танцовщица... образец легкости, ловкости, простоты и правильности; искусство доведено в ней до такого совершенства, что делается уже незаметным. С первого взгляда в обворожительно-грациозных движениях Зины Ришар все вам кажется просто и естественно, но, рассматривая внимательнее, вы поражаетесь огромностью и блеском этого неподражаемого таланта».

Ришар вернулась в Париж танцовщицей с громким мировым именем. «Успех Зины Ришар идет crescendo,— сообщала та же газета 9 декабря.— Она недавно играла одну из ролей г-жи Феррарис, а именно в «Марко Спада», и несмотря на то, что предшественница ее исполняла эту роль превосходно, очень понравилась парижанам».

Несколько лет кряду Ришар продлевала срок отпуска, но в Россию так и не вернулась. В 1861 году она вышла замуж за парижского

---

[1] В. Б. Петербургские заметки. «Московские ведомости», 1854, № 126, 21 октября, стр. 527.

[2] Зина Ришар и Феррарис. «Санкт-Петербургские ведомости», 1858, № 103, 15 мая, стр. 610.

танцовщика Луи Меранта и продолжала выступать в Большой опере под своим новым именем Зины Мерант вплоть до 1864 года. 1865 год застал ее балериной в Марселе.[1] В 1871 году она возвратилась в Париж преподавательницей танца и с 1879 года до кончины была профессором класса усовершенствования балерин в Большой опере.

С Парижем была связана судьба и другой, еще более выдающейся русской танцовщицы, Н. К. Богдановой.

Н. К. Богданова

Надежда Константиновна Богданова (1836—1897) была дочерью балетных артистов московского Большого театра Т. С. Карпаковой и К. Ф. Богданова. Совсем еще подростком она, на ролях первой танцовщицы, объездила с организованной отцом труппой русскую провинцию. С 1850 года Богданова училась в Париже и выступала на сцене Большой оперы, в то время как петербуржцы смотрели Карлотту Гризи, а москвичи увлекались Фанни Эльслер.

В 1855 году Богданова вернулась в Россию и 2 февраля 1856 года дебютировала на петербургской сцене в «Жизели». В ее репертуар вошли ведущие роли лучших балетов того времени: «Жизели», «Газельды», «Катарины», «Фауста», «Эсмеральды».

Главным свойством ее артистической индивидуальности был лиризм. Критика неизменно указывала на особую чистоту, наивную резвость создаваемых ею характеров. «Особенно выразительно своею нежностью представляются в г-же Богдановой чувства радостные и противоположные им грустные, а также робкие,— писал рецензент,— в них всегда столько естественности, столько теплоты и задушевности; напротив, движения сильные, порывистые всегда умеряются ее грацией, с которою у нее сливаются мягкость и нежность; но замечательно, что она ни в одной роли не силится противоречить своему характеру: в каких разнообразных ролях мы ее ни видели, она всегда умела их подчинить ему, нисколько не нарушая смысла целого».[2]

Богданова выступала в Петербурге и Москве до 1864 года. Патриотические восторги времен Крымской войны скоро сменились прежним пристрастием к иностранным знаменитостям. Уже с 1857 года Богдановой пришлось перенести основную деятельность на сцены Германии, Польши, Венгрии, Италии.

Ее последние выступления состоялись в Варшаве в 1867 году, после чего она в расцвете таланта оставила сцену.[3]

---

[1] А. П-ч [А. П. Ушаков]. Балетная хроника. «Русская сцена», 1865, № 20, 16 декабря, стр. 2.

[2] «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 2, 13 января, стр. 18.

[3] Подробнее см.: В. М. Красовская. Танцовщица Надежда Богданова. Ученые записки Государственного научно-исследовательского института театра и музыки, т. I, Л., 1958, стр. 295—322.

М. С. Суровщикова-Петипа

Несколько особняком от своих сверстниц стояла Мария Сергеевна Суровщикова (1836—1882). Она была танцовщицей незаурядного дарования. Но судьба сложилась так, что это дарование осталось исполнительским в собственном смысле слова, то есть не поднялось до самостоятельных творческих истолкований и образных решений.

5 апреля 1854 года Суровщикова была зачислена в балетную группу, а 15 мая того же года на имя директора театра поступило прошение М. И. Петипа разрешить его брак с Суровщиковой. Первый танцовщик, лелеющий честолюбивые планы, приложил все усилия к тому, чтобы сделать молодую жену ведущей балериной. Но для Петипа то был «период строительства карьеры», и если впоследствии русская исполнительская школа стала для него определяющим началом творчества, то Суровщикову он воспитал по образу и подобию французских балерин времен Второй империи.

Младшая современница Суровщиковой Е. О. Вазем, вполне беспристрастно характеризовавшая своих сослуживцев, отказывала ей в технике. Считая, что «карьеру М. С. Петипа и достижение ею высшего балетного ранга можно объяснить только ее супружеством с балетмейстером, умевшим показывать ее публике в наиболее выгодном для нее свете», Вазем отмечала: «Силы в ногах у нее не было никакой. Ни на какую виртуозность она способна не была, хотя и относилась к «земному» танцевальному жанру, поскольку была лишена элевации». Действительным достоинством Суровщиковой, по словам Вазем, была «прекрасная, выразительная мимика, позволившая ей создать на нашей сцене целый ряд отличных образов, из которых многие долго не забывались».[1]

Слова Вазем подтверждал и А. А. Плещеев. «Довольно оживленная, чарующая мимика придавала особенную прелесть ее игре,— вспоминал Плещеев и добавлял,— надо сказать откровенно, что она не пошла бы дальше солистки, если бы не вышла замуж за талантливого балетмейстера, благодаря которому превратилась в выдающуюся балерину. Если бы танцы для нее сочинял не М. И. Петипа, а кто-либо другой, то г-жа Петипа оставалась бы в тени. Супруг создавал художественные позы и драматическо-мимические сцены, соображаясь исключительно с ее средствами».[2]

Поощряя и развивая капризное изящество манеры Суровщиковой, Петипа создал для жены ряд коротких балетов: «Бабочка, роза и фиалка» (1857), «Брак во времена регентства» (1858), «Парижский рынок» (1859), «Голубая георгина» (1860). Балеты и их главная

[1] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 87—88.
[2] А. Плещеев. Наш балет, изд. 2-е. Спб., 1899, стр. 170—171.

исполнительница имели успех, пресса отмечала молодость и даровитость Суровщиковой, но лаконичные похвалы тонули в массе восторженных статей, посвященных триумфам Богдановой, Муравьевой и Лебедевой. Тогда Петипа сделал решительный ход, отправившись с женой летом 1861 года в Париж — по стопам Зинаиды Ришар. Снисходительный тон петербургской прессы немедленно сменился восторженными рацеями. Газеты помещали подробные отчеты об успехах четы Петипа на парижской сцене.

Петипа выиграл игру. Суровщикова вернулась в Петербург на правах знаменитости, ей были обеспечены роли уже не только в балетах мужа, но и в спектаклях Перро (Маргарита в «Фаусте», Эолина в «Эолине, или Дриаде») и сменившего Перро Сен-Леона. Правда, Сен-Леон все же предпочитал Муравьеву и Адель Гранцову, тем более что Суровщикова была женой молодого, но опасного соперника. Зато Петипа, добившийся, благодаря парижским успехам, постановки большого балета «Дочь фараона» (1862), передал жене после отъезда Розатти центральную роль Аспиччии. «Какая смелость, говорили балетоманы-пессимисты еще за неделю до спектакля, взять на себя роль после Розатти, у которой мимика и пластичность были доведены до совершенства...—писал рецензент «Современного слова».— Мы и не намерены сравнивать игру г-жи Петипа с игрой г-жи Розатти в этом балете, скажем только, что наша *северная Терпсихора* мастерски выполнила трудную роль».[1]

В конце века, когда возобновили «Дочь фараона», С. Н. Худеков вспоминал об уже покойной Суровщиковой, что она славилась своею «чисто классическою пластикой, женственностью в позах и движениях и до крайности выразительною и оживленною мимикою». Суровщикова, по словам Худекова, «всегда выбирала... балеты осмысленные, с содержанием, с драматическо-мимическими сценами». В танцах, «специально сочиняемых ее мужем, выражался известный смысл. Это были танцы в действии».[2]

В отзывах, написанных непосредственно после спектакля и высказанных спустя десятилетия, было много правды. Действительно, Суровщикова обладала незаурядным мимическим даром, умела выразительно передавать содержание танцевального действия. Но все же звание «северной Терпсихоры» менее всего ей пристало.

С годами определялись такие черты ее исполнительской манеры, как нарочитая, наигранная скромность, непритязательная резвость, рассчитанные на первые ряды кресел. Не случайно зрительный зал Большого театра резко разделялся на приверженцев Муравьевой и

[1] Бенефис г. Гольца. «Современное слово», 1862, № 102, 6 октября, стр. 412.

[2] С. [Худе]ков. Первое представление балета «Дочь фараона». «Петербургская газета», 1898, № 283, 15 октября, стр. 4.

поклонников Суровщиковой-Петипа, доходивших до неистовства. Не случайно Аполлон Григорьев и Бочаров, восхищаясь одухотворенным искусством Муравьевой, намекали на пустоту игры ее соперницы. Муравьева пыталась сохранить «Сильфиду» и «Жизель», пыталась наполнить романтическим смыслом бессодержательные спектакли Сен-Леона. Суровщикова была, по сути дела, наиболее сен-леоновской исполнительницей, хотя и меньше других выступала в его спектаклях. Вполне сен-леоновским по характеру и стилю оказался сочиненный для нее «Мужичок» Петипа.[1] В духе академической балетной игривости был выдержан и «танец маленького корсара»: его вставил Петипа для Медоры — Суровщиковой в балет «Корсар».

Наряженная по последней парижской моде травести — в короткой плиссированной юбке, мужских крагах и шапочке с кистью, танцовщица вприпрыжку обегала сцену. Подкупающе улыбаясь публике, она двигалась в притопывающем движении справа налево вдоль рампы и объясняла жестами, что маленький корсар очень храбр и рвется в бой, но еще так молод, что у него даже не растут усы (закручивая несуществующие усы и огорченно пожимая плечами, она безотказно вызывала аплодисменты). Юный корсар высматривал врагов (ноги в это время выбивали задорную дробь) и, остановившись в эффектной позе, кричал в зрительный зал: «На борт!»

Исполнительская манера Суровщиковой-Петипа стала знаком бессодержательности балета 1860-х годов. О «мужичкé» Суровщиковой горько отзывался Некрасов. Суровщикова стояла в центре нелепого балетного действия, описанного поэтом «Искры» Минаевым в сатирической поэме «Ад»:

Картонный ад, ад Роллера в балете,
Где бес наряженный выделывает па,
Где чертенят, приехавших в карете,
По сцене бегает неловкая толпа,
И вверх летит по блоку, на веревке,
Звезда танцовщиц русских Петипа —
В короткой юбочке, в классической шнуровке...
Тот детский ад стал для меня смешон,
Как платье королевы на торговке...

Петипа поставил для Суровщиковой балет «Ливанская красавица, или Горный дух», а Сен-Леон — балет «Валахская невеста, или Золотая коса». В 1865 году она выступила в последнем поставленном для нее балете Петипа «Путешествующая танцовщица».

К тому времени Петипа, во-первых, достаточно прочно утвердился на позициях балетмейстера петербургской сцены, во-вторых, понял бесперспективность подражаний Сен-Леону. Перед ним открывался

[1] Об этом см. в главе «Петипа и балетный театр 1850—1870-х годов».

широкий творческий путь, и теперь исполнительский стиль Суровщиковой оборачивался не помощью, а помехой. В новых поисках — будь то спектакли с драматической интригой, как «Царь Кандавл», «Дон Кихот», или произведения, где впервые намечались элементы симфонизации хореографического действия, подобные «Оживленному саду» в «Корсаре»,— поверхностное обаяние Суровщиковой и недостаточность ее танцевального мастерства препятствовали успеху.

К 1868 году окончательно назрел разрыв между супругами Петипа. Тогда же дирекция отказалась продлить контракт с Суровщиковой и в 1869 году вывела ее на пенсию, за пять лет до положенного срока. С того самого года, когда Мариус Петипа утвердился единственным хозяином петербургской труппы, его бывшая жена осталась без работы. В 1870 году дирекция предложила ей вернуться на амплуа комической актрисы, но получила отказ. Много позднее, в 1881 году, М. С. Суровщикова дебютировала как драматическая актриса в Александринском театре в отрывках из пушкинской «Русалки» и в комедии К. А. Тарновского «Я обедаю у маменьки», но провалилась. 4 марта 1882 года она умерла в Новочеркасске.

По-разному складывались судьбы русских танцовщиц в трудные для балетного театра времена. Одни податливо отзывались на требования преходящей моды и быстро увядали с этой модой. Другие преждевременно порывали со сценой, не находя там творческого удовлетворения. Третьи бежали в оперетту. Четвертые отправлялись искать удачи за границу. Мало кому выпала весьма относительная радость удостоиться признания на склоне творческого пути. Но в самом этом различии судеб обнаруживалось внутреннее сходство. Балетный театр середины века не был достаточно притягательной творческой средой для мастеров танца. Руководители театра нерасчетливо помыкали отечественными талантами и преклонялись — сплошь и рядом без необходимых оснований — перед иностранными знаменитостями с Сен-Леоном во главе, нанося подчас осязательный вред русскому искусству. Тщетно твердила критика, что «состав нашей балетной русской труппы без сомнения один из лучших в Европе. Многие из наших танцовщиц первоклассные таланты. Любой театр позавидовал бы талантам, каковы г-жи Прихунова, Ришар, Петипа (Суровщикова), Амосова и мн. др.».[1] Дирекция театров игнорировала подобные мнения.

Надо было обладать поистине выдающимся даром и высокой мерой стойкости, чтобы в этих условиях все же добиться того абсолютного признания, какого добились две великие русские танцовщицы — М. Н. Муравьева и П. П. Лебедева.

---

[1] М. Раппапорт. Италиянская опера и балет. «Музыкальный и театральный вестник», 1856, № 1, 1 января, стр. 9.

М Н Муравьева

Марфа Николаевна — по метрическому свидетельству Никифоровна — Муравьева (1838—1879) родилась в Москве и училась в Петербургском театральном училище. Первые выступления воспитанницы Муравьевой на сцене Большого театра сопровождались сердечным напутствием Фанни Эльслер. В балете Перро «Мечта художника», поставленном в 1848 году Эльслер, девочка исполняла партию амура. «Я видел,— свидетельствовал П. А. Каратыгин,— как за кулисами, в одно из представлений этого балета, Эльслер целовала ее, как бы меньшую сестру и наследницу ее славы».[1]

С годами в репертуаре воспитанницы появлялись все более сложные танцевально-игровые партии: Лиза в «Тщетной предосторожности» Доберваля, амур в «Армиде» Перро, Сатанилла в одноименном балете Петипа и др. Осенью 1855 года анонимный критик «Санкт-Петербургских ведомостей», называя Муравьеву «блистательной надеждой нашего балета», утверждал, что она, «несмотря на свою крайнюю молодость, отличная танцовщица» и «с искусством в танцах, доведенным до замечательной степени совершенства, она соединяет неподдельную грацию и выразительность в пантомиме».[2]

О выпускной ученице Муравьевой, сочетающей высокую технику танца с тонкой артистической выразительностью, восхищенно писали чуть ли не все газеты и журналы Петербурга.

В Ленинградском хореографическом училище хранится портрет Муравьевой кисти неизвестного художника. Строгое темное платье, гладко причесанные волосы, большие синие глаза... В задумчивом наклоне головы, в серьезности взгляда, в спокойствии всей позы мягкая, непринужденная грация, та живая сущность ее искусства, которой не передает ни одна из очень несовершенных фотографий танцовщицы.

Признание неотразимой прелести, какой-то особой грации танца сопутствовало всей ее сценической биографии. Муравьева была не очень хорошей мимической актрисой в прямом смысле слова. Но она обладала бо̀льшим. Выразительность пластики, гармоническое совершенство линий, тонкая музыкальность позволяли движениями самого танца сказать красноречивей, чем скажет то искуснейший мастер пантомимы. Это отличало Муравьеву среди многих одаренных профессионалок. В этом, собственно, и заключалась «тайна» ее искусства, даже некая его обманчивость. Муравьева не обладала большим прыжком, в ее танце не было природной полетности. Однако этот танец постоянно называли легким, воздушным, невесомым, потому что в пластике ее

---

[1] П А Каратыгин. Записки, т. II. Л, Изд-во «Academia», 1930, стр 34.

[2] Большой театр. «Санкт-Петербургские ведомости», 1855, № 250, 13 ноября, стр. 1325.

наземных движений сохранялась хрупкая, прозрачная грация полета, потому что и в полете, и в партерном танце Муравьева одинаково была «смычку волшебному послушна»: исполнение ее, по словам Карло Блазиса, было «всегда согласно с тактом и кадансом».

Престарелый итальянский балетмейстер, перевидавший на своем веку несметное число танцовщиц всех национальностей, так описывал Муравьеву: «Ее pas terre à terre живы, блестящи, полны необыкновенной быстроты; можно сказать, что из-под ног ее во время танцев сыплются алмазные искры... Выражение лица девицы Муравьевой нежно, приятно, обворожительно. Взгляд ее прекрасных глаз симпатичен и привлекателен. Ее интересное личико как бы подернуто покровом меланхолии... Ее манера танцев — *terre à terre* появляется во всем своем блеске при исполнении ею *соло*, когда она кончиками своих пальцев едва касается земли; когда смотришь в это время на ее быстрые и беспрестанно изменяющиеся pas, то невольно сравнишь их с нитью переливающегося жемчуга».[1]

И многие другие современники находили, что в техническом отношении Муравьевой лучше всего удавались виртуозные движения на пальцах, мелкие, быстрые, сверкающие. Не один Блазис сравнивал эти движения с алмазными искрами или огненными стрелами, вылетающими из-под ее ног. Критика часто писала о «кружевной отделке па» в танце Муравьевой. Вазем в своих «Записках балерины», сдержанно оценивая Муравьеву, как менее талантливая ее наследница, все же признавала, что та была «не превзойденная никем мастерица на разные мелкие па, требовавшие особенно тонкой художественной отделки».[2]

Это едва ли вяжется с привычными представлениями об облике балерины, от которой требуются полетность, широта рисунка, плавная кантилена движений. Это скорее качества первой солистки, исполнительницы отдельных виртуозных вариаций. Но не следует забывать, что основу тогдашнего репертуара составляли балеты Сен-Леона, где техника мелких движений на пальцах неизменно преобладала. Муравьева сообщала этой технике подлинно художественный блеск. Движения получали скромную, порой задумчивую сдержанность. Эта сдержанность, даже недоговоренность, отличая танец многих русских танцовщиц, выделяла Муравьеву среди пламенных итальянок — превосходных мимисток и темпераментных виртуозок — и кокетливых француженок с их искрометными «морсо». В драматические моменты роли Муравьева вносила неподдельную искренность, насыщала их глубоким, задушевным лиризмом. Все это и заставляло современников отдавать

---

[1] Карл Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы М., 1864, стр. 26—27.

[2] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 86.

ей решительное предпочтение перед многими другими танцовщицами, русскими и приезжими.

Сезоны 1860/61 и 1861/62 годов М. Н. Муравьева провела на московской сцене. Одновременно в Петербург была переведена ее сверстница П. П. Лебедева, талантливейшая балерина Москвы. Обеим танцовщицам выпало серьезное испытание. каждая имела своих горячих приверженцев в родном городе, но эти приверженцы теперь сурово встречали любой промах заменившей ее соперницы. И все-таки обе выдержали испытание с честью.

Первоначально Муравьева исполнила роли Фатьмы в «Мраморной красавице» и Наяды в «Наяде и рыбаке». Искусство петербургской гостьи сразу получило высокую оценку у взыскательных москвичей. А. Н. Баженов писал в «Московских ведомостях» 5 февраля 1861 года: «Впечатление, под влиянием которого оставила московскую публику г-жа Лебедева, было до такой степени велико, что заменившей ее танцовщице трудно, почти невозможно было его осилить. Но явилась г-жа Муравьева, дебютировала в каменной роли Фатьмы (в неудачнейшем из современных балетов *Мраморная красавица*) и, несмотря на все невыгодные условия дебюта, сразу и сильно расположила в свою пользу москвичей». Отдавая должное виртуозной технике Муравьевой, критик отмечал, что «грация не оставляет ее ни на минуту; все движения ее отличаются мягкостью и свободою», и особенно одобрял танец Муравьевой за полное отсутствие в нем аффектации, какой не избегала иногда темпераментная Лебедева. «Простота, по крайней мере, возможная простота,— писал он,— первое условие всякого художественного создания».[1]

Год спустя Баженов еще категоричнее подтверждал свою оценку. Он заявлял, увидев Муравьеву в «Метеоре»: «В молодой танцовщице я на вес золота ценю полнейшее отсутствие хореографического жеманства, которого не оберешься у всех почти танцовщиц. Возможная простота и свобода не оставляют г-жи Муравьевой ни на минуту среди какого бы то ни было труднейшего, вычурнейшего танца, и все это где же? — в сфере хореографического искусства, наименее других искусств доступного простоте и свободе. О грации и легкости, с которою даются г-же Муравьевой самые замысловатые танцы, нечего и говорить».[2] Критик проводил грань между поэтическим своеобразием индивидуальности исполнительницы и вычурностью исполняемого ею сен-леоновского репертуара. Противопоставление это многое объясняет в судьбе Муравьевой, одной из великих русских танцовщиц XIX века,

---

[1] А. Н. Баженов Сочинения и переводы, т I, стр. 84.
[2] Там же, стр. 156—157.

вынужденной тратить свой талант на бессодержательные по большей части новинки ее времени.

И характерно, что для своего бенефиса, состоявшегося в марте 1861 года, она избрала не очередную постановку Сен-Леона, так благоволившего к ней и столь многим ей обязанного, а старый романтический балет «Пери» из тальониевского репертуара. «В последнее время было несколько бенефисов, — сообщал московский корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей С. Д. Полторацкий,— между которыми, бесспорно, первое место занимает бенефис г-жи Муравьевой; громадный талант ее в этот вечер выставился в полном блеске».[1] Москвичи оказали Муравьевой самую высокую честь, называя ее продолжательницей Е. А. Санковской: «Перед нами первая танцовщица, и на жертвеннике Терпсихоры горел тот самый огонь, который когда-то возжигала для нас Санковская». Словно удостоверяя истину этих слов, сама Санковская, покинувшая сцену за семь лет до того, прислала бенефициантке букет цветов, на лентах которого было напечатано золотыми буквами: «Будущей звезде и славе русского балета — восхищенная Санковская».[2] Как некогда Фанни Эльслер напутствовала юную воспитанницу Муравьеву, так теперь Санковская объявила начинающую танцовщицу продолжательницей славных традиций русской балетной сцены. Два года спустя после этого памятного бенефиса С. Д. Полторацкий писал: «Лучшую оценку таланта может произвести другой, однородный с ним талант; г-жа Санковская, знаменитая танцовщица своего времени, не может налюбоваться на г-жу Муравьеву».[3]

Речь шла, разумеется, совсем не о личных симпатиях двух танцовщиц; речь шла о признании, имеющем и определенный общественный смысл.

Не только личной творческой победой Муравьевой, но и ее крупнейшей заслугой перед отечественным балетным театром было то обстоятельство, что она явилась первой русской танцовщицей, вытеснившей со сцены иностранных гастролерш. Гастроли приезжих знаменитостей оказались невозможными в годы, когда расцвело искусство Марфы Муравьевой. В 1862 году директор театров подал рапорт министру двора, сообщая, что ангажементы иностранных танцовщиц отныне следует считать нецелесообразными. Министр двора Адлерберг ответил ему:

---

[1] С. П[олторацкий]. Бенефис г-жи Муравьевой. «Санкт-Петербургские ведомости», 1861, № 66, 22 марта, стр 358

[2] М. Н. Муравьева и Л. А. Рославлева (Страничка из истории московского балета). «Ежегодник императорских театров», сезон 1904—1905, приложение, стр. 301.

[3] С. П[олторацкий]. Торжество г-жи Муравьевой. «Голос», 1863, № 314, 26 ноября, стр. 1241.

«Г. директору императорских театров.

По всеподданнейшему докладу моему рапорта В[ашего] превосход[ительства] от 14 сего февраля, за № 472, государь император высочайше повелеть изволил: на будущий сезон, согласно Вашему предположению, не ангажировать из чужих краев к здешним театрам первой танцовщицы, а довольствоваться собственными нашими танцовщицами».[1]

Далее говорилось о прибавках к жалованью Муравьевой, Лебедевой и Суровщиковой-Петипа.

Петербург восторженно приветствовал возвращение Муравьевой из Москвы. В печати все громче раздавались голоса, повторявшие, что Муравьева — лучшая из современных танцовщиц. Свое право на это сама Муравьева утверждала даже в бессмысленном сен-леоновском репертуаре, роли которого она превращала силой одухотворенного искусства в живые поэтические образы. Она не могла, как вольная скиталица Богданова, посвятить себя романтической классике, и в этом заключалась не вина, а исторически обусловленная беда Муравьевой. Но стоило танцовщице соприкоснуться с подлинной, действительно художественной хореографией, как открывались те необыкновенные возможности таланта, которым только отчасти удалось проявиться в заполонивших сцену пустых поделках Сен-Леона. Так было в «Наяде и рыбаке», в «Пери». Так было и в «Жизели».

8 ноября 1862 года Муравьева в первый раз исполнила роль Жизели, столь близкую ее творческой индивидуальности. Поэтическая сила образа, созданного ею, оказалась способной победить даже самых предубежденных ненавистников балетного искусства.

Одним из таких противников балета был талантливый поэт и критик Аполлон Григорьев, «почвенник» и идеалист. «По принципу отвергая в искусстве балет как обособившийся род сценических представлений, не понимая идеальной возможности пляски Фауста с Гретхен и Конрада с Медорой», Аполлон Григорьев сдался, увидев Муравьеву. Она «явилась передо мною,— писал он в редактировавшемся им журнале «Якорь»,— в образе «Жизели», как у нас переводят, или правильнее «Гизеллы» — «совушки, которая прежде была девушкой» (слова Офелии у Полевого,[2] — хорошие слова!) — фантастической «Вилы», сохранившей в своей метапсихозе второго акта глубокую страсть, от которой разорвалось пополам ее сердце в первом. Начать с того, что в «Жизели» есть действительно идеи, которые требуют балета для своего осуществления, даже не могут быть осуществлены иначе, как балетными средствами: эти «Вилы» — качающиеся на цветах, живущие

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 16588, л. 38 и об.

[2] «Гамлет» Шекспира, акт IV, сцена V, в переводе Н. А. Полевого.

с цветами, колыхающиеся в танцах, как цветы в летнюю ночь махровыми головками, умирающие или, лучше, исчезающие, улетучивающиеся, испаряющиеся в цветах, сами — цветы и группы цветов... да! тут балет не «сочинение», не пляска Фауста с Гретхен, а настоящее дело, поэзия,— хотя, с другой стороны, первый акт, кроме его драматического момента — смерти Жизели, наполнен совсем не балетным содержанием — да и драматический момент выразим мимически только для таких великих артисток, как Фанни Эльслер или г-жа Муравьева... Но что же сказать вам о ней?.. В руках, ногах и во всем теле гибкость тростника и упругость стали, которая, согнувшись на секунду, отпрянет с быстротой и красотой молнии... душа и жизнь в каждой черте выразительной физиономии, искренность слез и чистота девственной улыбки; страстность порывов, соединенная с изумительно усовершенствовавшейся техникой, изящнейшая отделка самых мелких па и вместе отсутствия мелочности и битья на эффект».[1]

Трактуя *идею* балета с откровенно идеалистических позиций (впрочем, справедливость требует признать, что этот балет давал поводы и для такой трактовки), Аполлон Григорьев правдиво передавал, однако, образную природу искусства Муравьевой, поэзию ее танца, эмоциональность ее игры. Признания эти были тем интереснее, что вылились вопреки общей позиции критика, занятой им в отношении балета. Наглядно выступают черты романтического облика Жизели — Муравьевой, созданного средствами высокого актерского и танцевального мастерства. Искренность переживания, выразительность пластического рисунка, совершенство техники танца, отмеченные критиками, составляли достоинства Муравьевой в этой роли, такие достоинства, какими обладали тогда немногие европейские знаменитости. Через год после петербургского выступления Муравьевой в «Жизели» это было восторженно признано и на родине романтического балета — в Париже.

И все же Аполлон Григорьев был не так уж неправ, когда привлек образы, созданные Муравьевой, как дополнительные и неожиданные для него самого подтверждения его идеалистических взглядов на искусство.

При всей видимой ровности подъема, при всем единодушии похвал, путь Муравьевой был внутренне сложен, противоречив и до известной степени драматичен. Главная исполнительница всех основных балетов Сен-Леона, высоко ценимая их автором, она неизмеримо возвышалась над плоским уровнем стоявших перед ней задач, силой своего таланта одухотворяла безжизненные роли и бессодержательные танцевальные партии. Двусмыслица гривуазных ситуаций, излюбленных Сен-Леоном,

---

[1] Ап. Григорьев. Жизель и г-жа Муравьева. «Якорь», 1863, № 30, 28 сентября, стр. 603—604.

была нейтрализована исполнительницей, вместо кокетства и жеманства возникала правда лирического переживания, торжествовали простота и свобода, о которых писал Баженов.

По сути дела творческая индивидуальность Муравьевой опровергала Сен-Леона. Муравьева преображала заурядных, пошлых героинь в образы живой поэзии, наделяла их значительностью и глубиной, каких Сен-Леон и не предполагал.

Но значительными и глубокими образы, созданные Муравьевой, являлись в сравнении с замыслами и вкусами Сен-Леона. Сами по себе они не несли осознанной, определенной творческой темы исполнительницы. Искусство Муравьевой было прогрессивно сравнительно с искусством Сен-Леона. Но оно не обладало отчетливой самостоятельной идейной устремленностью. В этом смысле Муравьева была не только героиней, но и жертвой эпохи безвременья.

Вот почему критики, восхвалявшие ее на все лады, были единодушны в оценке уровня ее таланта и мастерства, но не вдавались в оценку содержания ее творчества. Это обстоятельство позволяло и адептам «чистого искусства» провозглашать Муравьеву выразительницей их позиций, привлекать ее творчество как аргумент в борьбе с демократической эстетикой.

И не случайно Аполлон Григорьев в цитированной статье писал о Муравьевой, исполнившей главную роль балета Сен-Леона «Сирота Теолинда», чуть ли не как о сознательной поборнице «чистого искусства». Он заявлял в этой статье: «Я с места не встал во всю «Теолинду», глаз не спускал с самой Теолинды, с лихорадочным вниманием следил за каждым пируэтом ее ног, за каждым, постоянно округлым, мягко линейным и вместе естественным движением ее рук и чувствовал, что это — «искусство» — святое, чистое искусство, девственно чистое, уносящее за собою в мир идеальных грез».

Что же на самом деле представлял собой этот балет?

Фантастический балет Сен-Леона на музыку Пуни «Сирота Теолинда, или Дух долины» был показан впервые 6 декабря 1862 года в бенефис Муравьевой, вскоре после ее приезда из Москвы. Критика умеренно-либерального лагеря встретила спектакль достаточно сдержанно. «Г. Пуньи, видно, еще не совсем исписался, и сочиненная им для «Сироты Теолинды» музыка весьма изрядна, хотя и напоминает местами старые балетные мотивы», — указывала газета «Современное слово».[1] Другая газета, сочувственно оценивая декоративные пейзажи Роллера и Вагнера, о работе балетмейстера замечала: «Хореографическая часть была бы еще лучше, если бы дать более места, более

---

[1] Бенефис г-жи Муравьевой. «Современное слово», 1862, № 154, 8 декабря, стр. 934.

движения группам. Из групп талантливые балетмейстеры умеют создавать тот движущийся, калейдоскопический фон, который, кроме своей собственной эффектности, еще рельефнее выдает па и соло первых танцорок».[1] К числу этих талантливых балетмейстеров Сен-Леон, как видно, не относился. Та же газета несколькими днями позже сообщала о представлении «Теолинды» в бенефис самого Сен-Леона: «Бенефицианту поднесли букет, перевязанный лентою с надписью: «Что посеешь, то и пожнешь».[2] Оскорбительная двусмысленность надписи была очевидна для каждого.

Убийственную характеристику спектакля дал Щедрин в статье «Современные призраки», оставшейся не опубликованной при жизни писателя.

«Что берется в основание балета, что составляет собственно интерес его? — спрашивал Щедрин и отвечал.— В основание балета берется что-либо произвольное и неизвестное, которое предполагается как непроизвольное и окончательно признанное, что-либо чудодейственное и неестественное, которое принимается за нечто обыкновенное, вытекающее из природы вещей. Отправляясь из этого пункта и не выжидая возражения со стороны зрителя, балетмейстер устраивает дальнейшее течение своего произведения с легкостью изумительной. Все ему удается, все он объяснить может. Возьмем, например, что героем балета избран «Дух Долины» («Теолинда, или Дух Долины», балет в трех действиях, сочинение г. Сен-Леона). Что это за дух? откуда он явился? какими путями прокрался он в голову балетмейстера? Этого никто не знает, да и сам балетмейстер, вероятно, знает не больше других».

И дальше, намеренно смешивая беззаботного космополита Сен-Леона с героем его балета, Щедрин издевательски пересказывал некоторые нелепые сюжетные ситуации «Теолинды»: «И вот происходит нечто необычайное: дух, неизвестно откуда явившийся, дух, не имеющий ни роду, ни племени, дух, взявший на прокат из театральной гардеробной золотые крылышки, является решителем человеческих судеб. Он танцует и благодетельствует, он повертывается на одной ножке и в то же время карает злодейство и несчастие. Почему палка, направленная на Теолинду, вываливается из рук коварного Шторфа? А потому, что Теолинде покровительствует Дух Долины, который и вырывает упомянутую выше палку. Каким образом может случиться, что Теолинда, увлеченная Духом Долины на дно озера, не только не захлебывается и не утопает, но, напротив того, танцует там? А просто оттого, что так хочет Дух Долины. И дешево, и просто, и мило».

---

[1] Г-жа Муравьева «Сиротой Теолиндой». «Голос», 1863, № 1, 1 января, стр. 2.
[2] Бенефис Сен-Леона «Голос», 1863, № 12, 13 января, стр 46.

Щедрин произносил суровый приговор: «Покуда участие Духа Долины, как решителя балетной жизни и балетных судеб, ограничивается одним балетом, оно может быть терпимо. Хотя и там оно глупо, хотя и балету не мешало бы поискать себе содержания жизни, хотя сколько-нибудь не противоречащей здравому смыслу, однако зритель не может изъявлять большой претензии на столь невинное препровождение времени. «Ну, черт с вами! говорит он, уходя из театра, хорошо, хоть ноги-то поднимать не скупилась!»[1]

Ни словом, ни намеком Щедрин не коснулся здесь Муравьевой, которая и в этом нелепом спектакле оставалась самой собой, демонстрировала высокое по форме исполнительское мастерство. Но совершенное мастерство исполнения не могло заслужить похвалы Щедрина, коль скоро речь шла о спектакле, пустоту которого он показал и высмеял так беспощадно.

Этот пример особенно наглядно показывает противоположность взглядов Щедрина и Аполлона Григорьева на современный им балетный театр. И тот и другой относились к балету той поры отрицательно, и тот и другой требовали содержательности в балете. Но как различно понимали они самую эту содержательность!

Аполлон Григорьев, возвращаясь к Муравьевой—Теолинде через три месяца после первого отзыва о ней, писал: «Я вот, изволите видеть, записной враг балетов — именно тех, которые у нас развелись в последние десять лет,— я, минуя г-жу Петипа, хочу сказать несколько слов об одном из наших высоких сценических поэтов, о г-же Муравьевой. Скажите мне: — отчего истинная женская грация, обаятельная и вместе уносящая в чистый мир чистых идеалов,— соединена всегда с энергиею и силою? Скажите мне: — как упругая гибкость стальной пружины мирится с легкостью воздуха и летучестью пуха? Скажите мне: — каким образом — при выполнении самых труднейших вещей — в истинном искусстве никогда не теряются мягкость и округлость всех линий? .. Скажите мне: — отчего и как улыбается так ненатянуто и детски простодушно, не вызывая соблазна улыбкой, это эфирное видение, скользя на кончиках пальцев,— и что сообщает округлую красоту движениям ее худых рук? .. Вот она, поэзия — это неотразимое обаяние Муравьевой — тогда ли, когда в «Теолинде» она детски ласково разговаривает с цветами, детски робко уклоняется от ударов своего хозяина, мило неловко пляшет чуть что не из-под палки,— тогда ли, когда, вдохновенная духом-музыкантом, сама вдруг изменяется вся в летучее, огненное, страстное вдохновение,— тогда ли, когда вся

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 385—386.

красота дикого цыганства — но красота девственная — в ней осуществляется. . .»[1]

Щедрин осуждал балет как знамение реакции, хмуро советовал балетному театру «поискать себе содержания жизни»; Аполлон Григорьев пылко приветствовал в балете его оторванность от жизни, прославлял в нем иррациональную стихию, «уносящую в чистый мир чистых идеалов», видя именно в этой оторванности, иррациональности содержание «истинного искусства». .. Две позиции, два идейных подхода обозначились с чрезвычайной определенностью.

Так получалось, что талант Муравьевой, большой и сильный, привлекал к ней, к русскому балету в целом взоры самых различных мыслителей, побуждал скрещивать шпаги сторонников противоположных взглядов на настоящее и будущее балетного искусства.

Сен-Леон никаких споров в этом плане не вызывал. В его оценке сходились и Щедрин, и Аполлон Григорьев.

Но талант Муравьевой, вызывая дискуссии о судьбах балета, представлялся современникам (и был на самом деле) величиной общепризнанной, неоспоримой. Аполлон Григорьев был безусловно прав, когда утверждал: «Что́ у нас есть несомненно — так это три почти что гениальных поэта на сцене и из них два — женского пола: П. Васильев, г-жи Муравьева и Линская. Творчество — внутреннее, глубокое, органическое творчество кладет свою печать на осуществляемые ими сценические образы, приковывает вас к этим образам, оставляет их, эти образы, навсегда в вашем воображении». Если не по направленности, то по масштабу таланта Муравьева, конечно, могла бы стать вровень с обоими прославленными мастерами александринской сцены. В области же собственно хореографического искусства она являлась исполнительницей мирового значения, что доказал успех ее парижских гастролей в 1863 и в 1864 годах.[2]

1864 год, последний год обязательной службы Муравьевой, оказался и последним годом ее артистической деятельности.

П. П. Лебедева

Выдающейся танцовщицей 1860-х годов была и сверстница Муравьевой, Прасковья Прохоровна Лебедева (1838—1917). Обе пользовались громкой и заслуженной славой у современников. Их жизненные и творческие пути постоянно соприкасались и перекрещивались. В 1859 году они как две подруги ездили лечиться за границу на казенный счет. Когда Муравьева отправлялась танцевать в Москву, москвичка Лебедева заме-

---

[1] Ап. Григорьев. Хроника спектаклей. «Якорь», 1864, № 1, 4 января, стр. 13—14

[2] Подробнее см: В. М. Красовская. Искусство русских танцовщиц 1850—1860-х годов. В сб: «Театр и драматургия», Л., 1959, стр. 237—286.

няла ее в Петербурге. Так было и после окончательного ухода Муравьевой со сцены. Театральная хроника сообщала, что «любимица московской публики П. П. Лебедева переведена на текущий сезон по Великий пост 1866 года на петербургскую сцену, на место вышедшей в отставку Муравьевой».[1] При всем том две эти танцовщицы представляли собой творческие индивидуальности весьма непохожие, а во многом и противоположные.

Еще воспитанницей московского театрального училища Лебедева выдвинулась как первая балерина Большого театра. Ее учитель Монтасю выпустил ее на сцену в ответственной роли Гитаны. Дебют ученицы состоялся в сентябре 1854 года, за три месяца до прощального бенефиса Е. А. Санковской.

5 сентября 1854 года управляющий московскими театрами композитор А. Н. Верстовский писал директору императорских театров А. М. Гедеонову: «В балете *Гитана* роль Гитаны в первый раз исполняла восп. Лебедева и исполняла как роль, так и все танцы по летам ее в совершенстве. Сколько ни припоминаю дебюты здешних воспитанниц-танцовщиц, не исключая Санковской 1, все были слабее Лебедевой.[2] Замечательны силы этой девочки. Она весь балет со всеми вкладными номерами выдержала почти без устали. В сценах пантомимы последнего и третьего акта была удивительно мила, и публика московская, при всей теперешней ее болезненности и равнодушии, принимала дебютантку превосходно, вызывая по нескольку раз в каждом акте единодушно. В этой девочке проглянула прекрасная будущность русскому балету».[3]

Год спустя московский корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей» подтверждал эту оценку: «В балете по-прежнему преимущественной и любимой представительницей остается воспитанница здешней театральной школы *П. Лебедева.* Несмотря на редкий успех, с каким г-жа Лебедева начала свое поприще, прямо заняв первые роли, она осталась школьной воспитанницей и при бывшем на днях выпуске девиц из школы. До сих пор г-жа Лебедева участвовала только в трех балетах: «Гитана», «Жизель» и «Катарина», на днях публика увидит ее в «Эсмеральде». Прекрасная мимика этой молоденькой танцовщицы заранее может служить ручательством, что и этот балет... будет обязан ей своим существованием на здешней сцене».[4]

---

[1] «Антракт», 1865, № 199, 16 августа, стр 4

[2] Здесь сказывается давняя неприязнь Верстовского к любимице демократической публики Санковской.

[3] ЦГИАЛ, ф 497, оп. 2121, д. 14974, л. 87.

[4] Корреспондент. Балет и театральные новости. «Санкт-Петербургские ведомости», 1855, № 221, 11 октября, стр. 1162.

Начиная с 1854 года ученица Лебедева несла на себе весь основной балетный репертуар московского Большого театра. Ко времени выпуска из школы к названным ролям прибавились и главные роли балетов «Газельда» и «Пахита». Никакого вознаграждения воспитанница не получала, а доход дирекции доставляла немалый. Газеты пестрели рецензиями на ее спектакли. По словам «Московских ведомостей», она была единственным примечательным явлением в музыкальном театре тогдашней Москвы: «Теперь в Большом театре представления бывают только два раза в неделю, по средам и по воскресеньям Если вы попадете на балет, когда участвует в нем г-жа Лебедева, то с удовольствием просидите вечер, если же на оперу, то будете иметь полный досуг любоваться новою залою и ее яркими украшениями».[1]

Воспитанницей училища Лебедева оставалась вплоть до весны 1857 года. В одном из позднейших донесений в контору императорских театров упоминалось, что «танцовщица Прасковья Лебедева была выпущена на службу к тем (московским — *В К*) театрам по предписанию г. директора императорских театров от 27 марта 1857 года за № 165, с зачислением ее службы с 16 летнего возраста, т. е. с 12 октября 1854 года».[2]

Перечень ролей и многочисленные рецензии даже этих первых лет творческой деятельности Лебедевой позволяют определить своеобразный характер ее дарования. В противоположность Муравьевой, которую современники называли представительницей тальониевской школы, ее нередко сравнивали с Фанни Эльслер.

Лебедева была танцовщицей большой драматической экспрессии, яркого темперамента, ее мимика была впечатляюще красноречива. Критики, отдавая дань этим качествам, вначале часто упрекали Лебедеву за недостаточную техническую сноровку, нетвердость и даже неуверенность в отработке сложных танцевальных комбинаций. Это, впрочем, было и не мудрено, так как поручаемые ей партии предназначались для балерин, обладавших большим сценическим опытом. Такого опыта не могло быть у юной танцовщицы, и преждевременность иных выступлений несомненно вредила нормальному развитию ее таланта, вызывала небрежность пластического рисунка, расшатывала ее здоровье. Впоследствии Лебедевой удалось упорным трудом преодолеть некоторую приблизительность своей танцевальной техники, возникшую в силу обстоятельств, и добиться академического совершенства танца. Все же славу ей принесла не виртуозная техника, а драматическая выразительность созданных ею образов.

---

[1] Т Московская городская хроника «Московские ведомости», 1856, № 140, 22 ноября, стр 592 Речь идет об открытии 30 августа 1856 года Большого театра, восстановленного после пожара 1853 года

[2] ЦГИАЛ, д 497, оп 2121, д 19938, л 31

В сущности, то были качества «старомодные», балетам новейшего толка противопоказанные. Драматическая выразительность могла показаться излишней там, где не обнаруживалось и следа драмы; подлинному чувству трудно было проявиться в пустячных перипетиях пустячных сюжетов; сильное переживание могло сойти за излишество, могло выглядеть натянутым и выспренним у кокетливой сен-леоновской героини, встреча с которой Лебедевой предстояла.

Но московская публика еще хранила преданность идеалам недавнего прошлого и была холодна к последним петербургским новинкам. Не за это ли упрекал ее в «болезненности и равнодушии» Верстовский, который в своей административной деятельности ориентировался на петербургские порядки? Пожар Большого театра не уничтожил традиций правды и поэтической простоты, тянувшихся от Глушковского до Санковской, танцовщицы, чей драматический дар совсем недавно вызывал овации непокорного студенчества и заставлял начальство опасаться «бунтов». Даже М. Н. Лонгинов, литератор отнюдь не прогрессивный по своим политическим позициям, должен был заявить о Лебедевой: «Ей как будто бы предназначено воскресить предания Санковской».[1]

Репертуар, избираемый для Лебедевой ее учителем Монтасю, поседевшим на службе московскому балету, тоже был большей частью «старомодным» и воспитывал соответствующие склонности в юной танцовщице. Душевная драма Жизели, глубокие страсти Катарины и Гитаны требовали от исполнительницы силы внутреннего переживания.

Муравьева получила совсем другое воспитание. Она создавала сценический рисунок образа средствами танцевальной пластики. Юная Лебедева преимущественно опиралась на возможности драматической пантомимной игры; Муравьева вслушивалась в музыку и, благодаря совершенной выразительности своего танца, умела поднять даже заурядную музыкальную образность до высокой поэзии образа хореографического. В этом смысле искусство Муравьевой было прогрессивнее. В лучших произведениях русской балетной сцены ближайшего будущего внутреннее содержание образа определяла не драматургия сама по себе, а именно музыкальная драматургия, и отдельные танцевальные композиции Петипа предвосхищали симфоническую образность последующих балетов великих русских композиторов.

В начале творческой деятельности Лебедевой ее искусство объективно было направлено не к будущему, а к прошлому. Но это была совсем не та мнимая отсталость, какую имел в виду Верстовский, а живая и органичная привязанность к ценным традициям наследства. И если Муравьева во многом обгоняла Сен-Леона, оспаривая его

---

[1] Михаил Лонгинов. Артистическое известие. «Московские ведомости», 1859, № 255, 27 октября, стр. 1834

с позиций завтрашнего дня, то Лебедева противопоставляла ему испытанные традиции московской балетной драмы. Ее творчество как бы замыкало славный период жизни московского балета, период, за которым последовали годы упадка, принесшие больше неудач, чем взлетов.

В 1856 году, когда в Москве происходила коронация Александра II, талантливая участница празднеств Лебедева была замечена петербургским начальством. Свозить все лучшее в столицу принято было давно. Лебедеву забрали из Москвы и отдали в дополнительную науку к преподавателям петербургского театрального училища. Несколько месяцев ею руководили действительно замечательные знатоки классического танца — Гюге, а позже Иогансон. Петербургское училище славилось своей хореографической подготовкой. «Главное внимание школы, повидимому, устремлено на танцы, и последние, в самом деле, удивительны»,— записывал 1 марта 1857 года в своем дневнике А. В. Никитенко, профессор университета, цензор, член театрального комитета.[1] Пребывание в училище принесло несомненную пользу Лебедевой: упорядочило танцевальное «произношение», дисциплинировало несколько разбросанную до того технику. С тех пор ежегодно великим постом, когда в императорских театрах наступал семинедельный перерыв, Лебедева приезжала в Петербург совершенствоваться в танцевальном мастерстве. Однако Москва по-прежнему считала ее своей, и сама Лебедева оставалась верна сцене, где прошло ее детство, доказывая это на протяжении всей творческой биографии. Осенью 1857 года, когда Лебедева впервые после продолжительной паузы выступила на московской сцене в «Пахите», А. И. Надеждин писал о ней: «Поучившись в Петербурге, она стала танцевать еще лучше прежнего. Ее лицо приобрело еще больше поэтической выразительности». Весьма важным было следующее признание: «В г-же Лебедевой особенно замечательно то, что она представляет редкое соединение прелестной танцовщицы с отличной актрисой».[2] Так о Лебедевой еще не писали.

Первой большой ролью Лебедевой на петербургской сцене была уже знакомая ей Эсмеральда. Критика сразу по достоинству оценила девятнадцатилетнюю москвичку. «Мы заметили в игре г-жи Лебедевой,— писал М. Я. Раппапорт,— много неподдельного драматизма и чувства: отчаяние ее при виде совершившегося над ее возлюбленным убийства было передано совершенно естественно; она с заметным самоотвержением выслушала смертный приговор и с благородною гордостью отвергла гнусные предложения синдика. Вообще, сколько нам кажется,

---

[1] А. В. Никитенко. Дневник, т. I. Под ред. И. Я. Айзенштока. Гослитиздат, 1955, стр. 458.

[2] Дельта [А. И. Надеждин]. Г-жа Лебедева по приезде из Петербурга. «Санкт-Петербургские ведомости», 1857, № 250, 16 ноября, стр. 1295.

г-жа Лебедева принадлежит к серьезной, классической школе и во многом напоминает Гризи. В продолжение всего балета публика принимала молодую артистку восторженно; рукоплескания и вызовы не умолкали».[1]

Практика обмена лучшими танцовщицами между обеими столицами существовала и до Лебедевой и Муравьевой. В 1840-х годах Санковская выступала в Петербурге, Андреянова подолгу гостила в Москве. И теперь, как в те времена, отдельные балетоманы из спортивного интереса пробовали разжечь вражду между Лебедевой и Муравьевой. Но хотя между этими танцовщицами в самом деле существовали серьезные различия, обе они, напротив, помогли укрепить творческую дружбу между балетными труппами Москвы и Петербурга.

Много пользы принесло двум танцовщицам и непосредственное общение друг с другом. Утонченный академизм Снегурочки — Муравьевой заимствовал толику щедрого «сердечного тепла» в творчестве Купавы — Лебедевой. Яркий темперамент Лебедевой приобретал необходимую сдержанность, техника — профессиональную чеканку.

Проблемы исполнительского мастерства и в дальнейшем остро стояли перед Лебедевой — они были для танцовщицы проблемами подлинно творческого порядка. Но с годами, по мере распространения сен-леоновщины на русской сцене, еще бо́льшую остроту получала для Лебедевой проблема репертуара: Сен-Леон не ставил драматических балетов, он намеренно и подчеркнуто избегал содержательности, серьезности, драматизма. Балетмейстер и балерина представляли собой индивидуальности предельно противоположные.

По существу последней ролью, действительно близкой Лебедевой, оказалась Маргарита в «Фаусте» Перро, возобновленном на московской сцене в 1861 году Карло Блазисом. «Фауст», одно из лучших произведений эпохи романтического балета, открывал много привлекательных возможностей перед танцовщицей-актрисой. Недаром Баженов, положительно оценив спектакль, особо отметил «монолог» Маргариты в темнице, «который так прекрасно передается г-жою Лебедевой».[2] Блазис, поручая ей роль Маргариты, проницательно учел драматическую выразительность ее мимики. О Лебедевой—Маргарите он писал: «Ею так верно были выражены все оттенки характера этой привлекательной личности, что самый строгий критик был бы вполне удовлетворен ее игрою». В отличие от упомянутых им «строгих критиков», склонных противопоставлять драматический талант Лебедевой несовершенству ее

---

[1] М. Раппапорт. Г-жа Лебедева в Эсмеральде. «Театральный и музыкальный вестник», 1857, № 36, 15 сентября, стр. 483.

[2] А. Баженов. Заметки о московском театре. *Фауст*. «Московские ведомости», 1861, № 285, 30 декабря, стр. 2322

танцевальной техники, Блазис восхвалял Лебедеву-мимистку отнюдь не за счет Лебедевой-танцовщицы. Известный поставщик балетных «звезд» на сцены всего мира, воспитавший Амалию Феррарис, Каролину Розатти, Клодину Кукки, Амину Боскетти и других виртуозок, он признавал, что в поставленном им спектакле «танцы были исполнены девицею Лебедевою самым блистательным образом. Надо было удивляться неслыханной ловкости, с какою она исполняла трудные pas; грация ее поз была неподражаема».[1] Ценность отзыва была тем выше, что темпераментный итальянский маэстро восхищался на этот раз не одной из собственных учениц, а представительницей во многом чуждой ему школы.

Между тем Лебедевой с годами становилось все труднее отстаивать традиции, поскольку балеты времен ее юности один за другим сходили со сцены под натиском модных новинок. В 1860-х годах танцовщица получила главные роли в «Пакеретте», «Метеоре», «Саламандре», «Сироте Теолинде» Сен-Леона, в «Сатанилле» и «Дочери фараона» Петипа. «Современные балеты,— отмечал критик,— не дают возможности вполне выказаться мимическому таланту г-жи Лебедевой, который рельефно проявляется даже в небольших сценках драматических, невольно увлекая самого равнодушного зрителя».[2] Высокая оценка пантомимного мастерства Лебедевой не была новостью, она сопровождала выступления танцовщицы-актрисы со времен ее дебютов. Однако теперь эта неизменная и вполне обоснованная тема множества рецензий развивалась отнюдь не в ущерб признанию Лебедевой-танцовщицы. Тот же критик досадовал, что Лебедева появлялась «в разных *Фиаметтах*, *Теолиндах* и т. п., т. е. в балетах, в которых (за исключением разве *Пакеретты*) она могла показать только одну сторону своего таланта — искусство танцовщицы, но не могла выказать другую сторону искусство актрисы. А трудно было поразить петербургскую публику одним танцевальным искусством... Г-жа Лебедева имела бы, вероятно, больше успеха, если бы явилась в балетах, в которых требуется игра, как, например, в *Сатанилле,* в *Эсмеральде*. Жаль только, что в настоящее время мало таких балетов, что балет теперь стал не драмою, выраженною мимикой, а большим дивертисментом, что балерине не нужно теперь быть актрисою, довольно быть только танцовщицею».[3] Вместо былых упреков в односторонности Лебедевой теперь все чаще звучали слова сожаления об односторонности репертуара, о том, что многогранному таланту не дано раскрыться в бессодержательных ролях.

---

[1] Карл Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы, стр. 14—15.

[2] П-н. Петербургские театры. «Антракт», 1865, № 141, 24 октября, стр. 4.

[3] П-н. Петербургские театры. «Антракт», 1866, № 6, 27 февраля, стр. 3—4.

Серьезные творческие устремления мастеров русской балетной сцены заявляли о себе вопреки вкусам Сен-Леона и его покровителей Талант и колоссальная работоспособность позволяли выдающимся русским балеринам отстаивать свой путь в искусстве.

Меньше всех, разумеется, стремился уяснить природу этих противоречий сам Сен-Леон. Вполне вероятно, что упоенный своими успехами и планами балетмейстер попросту не отдавал себе в них отчета. Но как бы то ни было, он не упускал случая засвидетельствовать свое уважение Муравьевой и Лебедевой. Осенью 1865 года, накануне дебюта Гранцовой в «Фиаметте» («Саламандре»), он, выступая в печати с рекомендацией новой гастролерши, всячески указывал при этом, что ее место — после обеих русских балерин:

«Полтора года тому назад она (Гранцова.— *В. К.*) решилась приехать в Париж и пожелала показать мне свои успехи. Я сделал ей экзамен в присутствии знаменитой Лебедевой, и мы оба были ею очарованы. В то время Муравьева танцевала *Немею* (*Фиаметту*) в Париже, и никто не думал, что эта артистка оставит карьеру в полном апогее своей славы. Лебедева блистала в Москве; я представил Гранцову г-ну Перрен, директору парижской Большой оперы, и он сейчас же обещал ей дебюты, которые должны были быть на сцене Большой оперы после дебютов Лебедевой. Но так как этот счастливый театр, сборы которого постоянно полны, не торопится новыми дебютами, то обе сильфиды улетели из Парижа — одна в Москву, другая в Ганновер. Вдруг, в то время как я ставил в Париже танцы в *Африканке* Мейербера, директор императорских российских театров граф А. М. Борх уведомил меня о переменах, происшедших в петербургском балете по случаю замужества г-жи Муравьевой, и поручил мне выбор танцовщицы для замены г-жи Лебедевой в Москве. Я не поколебался назвать г-жу Гранцову...»[1] Сен-Леон расточал комплименты, но противоречия тем не менее выступали вполне реально. Современники сумели разглядеть и оценить тогда же эти противоречивые процессы в балетном театре.

Талантливый критик А. Н. Баженов проводил решительную грань между богатством творческой инициативы лучших танцовщиц и нищетой господствовавшего репертуара. В статье «Судьбы балета и г-жа Лебедева» (1864) он снова писал об исполнительской работе, выраставшей до значения соавторства, и снова подчеркивал драматическую содержательность не только актерской игры, но и самого танца Лебедевой

Когда Богданова и Муравьева покинули театр, на плечи Лебедевой лег новейший репертуар, со всей скудостью его содержания,

[1] М. Сен-Леон Адель Гранцова «Антракт», 1865, № 160, 15 ноября, стр 3

поддельностью его поэзии, отсутствием смысла. Перед ней возникал выбор: стать главной и, в сущности, единственной опорой Сен-Леона или расстаться с театром совсем. Выбор имел не только личное, но и принципиальное значение.

В 1867 году Лебедевой предстояло выступить в новом «боевике» Сен-Леона «Золотой рыбке», и, вероятно, она хорошо понимала невозможность спасти этот спектакль. 9 февраля 1867 года театральная хроника сообщала: «Новый балет Сен-Леона *Золотая рыбка,* долженствовавший в скором времени идти на петербургской сцене в бенефис г-жи Лебедевой, вовсе не будет дан в текущем сезоне, потому что г-жа Лебедева все еще продолжает быть больною. Ездивший было в Петербург для постановки этого балета, написавший к нему музыку г. Минкус возвратился в Москву».[1] Лебедева сделала выбор. Противодействие Сен-Леону получило активную форму. «Недостаток доброй воли начальства в постановке нового балета «Золотая рыбка» принудил г-жу Лебедеву оставить нашу сцену; это факт весьма грустный...» — замечал «Петербургский листок».[2]

Телеграмма, посланная ею 24 августа 1867 года, перед новым сезоном, начальнику репертуарной части П. С. Федорову, похожа на внезапное и окончательное решение, принятое после долгих раздумий. «Посылаю завтра министру просьбу о увольнении меня от службы,— писала Лебедева.— Спешу о том сообщить Вам. Примите меры. На меня рассчитывать нельзя, так [как] здоровье мое не в силах более выносить труда первой танцовщицы».[3] 2 октября 1867 года увольнение Лебедевой было подписано.

Практически дело обстояло так, что своим уходом она обрекала Сен-Леона на полное поражение. Спустя два года после нее и Сен-Леон вынужден был покинуть петербургскую сцену. Разумеется, не одна Лебедева была тому причиной; но роль ее при этом оказалась немаловажной.

С уходом Лебедевой заканчивалась пора выдающихся танцовщиц-актрис романтической школы. И не напрасно критика писала в 1868 году, когда Лебедева уже ушла, а Сен-Леон еще оставался, о «незабвенной и незаменимой г-же Лебедевой, при которой даже отъявленные враги балета делались балетоманами: так много она вносила в балет драматизма, жизни, энергии. Увы, эти блестящие времена эстетического балета прошли, и балет ныне сделался «разнохарактерным дивертисментом», как писали некогда в афишах».[4]

---

[1] «Антракт», 1867, № 6, 9 февраля, стр. 12.

[2] Несколько слов о прошлом театральном сезоне. «Петербургский листок», 1867, № 33, 1 марта, стр. 2.

[3] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 19938, л. 44.

[4] Диллетант. Бенефис г. Манохина. «Антракт», 1868, № 17, 5 мая, стр. 4.

За Лебедевой на сцену пришли другие танцовщицы, в большинстве своем превосходные профессионалки, воспитанные в подлинно академических традициях. Среди этих танцовщиц, о которых будет говориться ниже, встречались незаурядные, порой самобытные дарования. На протяжении 1870-х и большей части 1880-х годов у них было особое преимущество: дирекция не выписывала иностранных конкуренток. Но почва, на которой они развивались, полноценному творческому развитию не благоприятствовала.

В балетном исполнительстве существует непреложный закон. Участник премьеры является соавтором хореографа в создании новой роли. Этим прежде всего определяется творческий рост балетного актера. Только в новых значительных ролях полностью раскрываются индивидуальные данные исполнителя, проявляясь тогда с новой силой и в ролях старого репертуара.

Такой возможности по сути дела были лишены танцовщицы, пришедшие вслед за Богдановой, Муравьевой, Лебедевой. Роли в балетах Сен-Леона и в большинстве балетов Петипа первой половины его хореографического творчества, как правило, не позволяли достаточно раскрыться актерской индивидуальности, ибо представляли собой сплошь и рядом перепевы давно прозвучавших мотивов. Случалось, разумеется, и другое, когда балетмейстеру в эпизодических поисках нового не удавалось найти достойной танцовщицы-единомышленницы; ей самой уже трудно бывало отказаться от привычных навыков мастерства.

И, однако, мастерство это, теряя свою значительность, свою поэтическую насыщенность и выразительную силу, не умерло и не исчезло совсем. В формальном плане оно даже совершенствовалось, накопляя технические приемы. Со временем оно должно было обновиться по существу.

Вполне обоснованно писал в конце 1860-х годов Г. А. Ларош о завтрашнем дне балетного театра: «Всего вероятнее, что это новое развитие балет получит в России, ибо наш народ без всякого сомнения одарен замечательным талантом к хореографии и в последнее время щеголял пред столицами Запада своими танцовщицами, одна за другой пожинавшими лавры в этих столицах (Богданова, Муравьева, Петипа — урожденная Суровщикова, Лебедева). Когда балет станет на высший уровень, когда за него примутся люди с самостоятельным и поэтическим талантом, он, может быть, приобретет обширную популярность».[1] Слова эти, сказанные за восемь лет до первой постановки «Лебединого озера», прозвучали оправданным предвидением.

---

[1] Ларош. Театр казенный и театр народный. «Современная летопись», 1869, № 35, 21 сентября, стр. 4.

НА МОСКОВСКОЙ СЦЕНЕ

К концу 1860-х годов, после того как Богданова, Муравьева и Лебедева навсегда оставили сцену, заметно ослабела связь между балетными театрами обеих столиц. В Петербурге полным властелином балета стал Мариус Петипа; московский балетный театр часто и неудачно менял своих руководителей. Диктатура Петипа имела теневые стороны; но безусловно положительны были строгая, подчас суровая творческая дисциплина, определенность стремлений выдающегося хореографа. Балеты Петипа во всей совокупности слагаемых, включая сюда исполнительское мастерство, выражали законченную систему эстетических взглядов. Московский же балет подвергался различным воздействиям, переживая то радости подъемов, то полосы серьезных неудач.

В 1860-х годах здесь еще достаточно были прочны надежные традиции недавнего прошлого. Именно с московской балетной труппой Петипа создал в 1869 году «Дон Кихота» — спектакль, который по теме, характерам, принципам воплощения стоит особняком в длинном списке балетов хореографа. Но эти традиции действенного танцевального спектакля, правдивого актерского мастерства с годами отступали под натиском дурного вкуса и равнодушного ремесленничества.

Напрасно критика напоминала о былых идеалах, напрасно осуждала бесталанные модные новинки. В. И. Родиславский, один из сторонников драматически осмысленного балета, тщетно прибегал к авторитету Новерра. Вспоминая о борьбе Новерра за содержательное, четко развивающееся балетное действие, он сокрушенно спрашивал в 1866 году: «Чувствовал ли знаменитый творец балета, что через сто лет после того, как он так верно определил сущность балета, забудут его слова, забудут то определение, которое сделал балету сам творец его, и балет превратится в то, что Новерр называл простым только танцевальным дивертисментом? Кто из современных балетмейстеров заботится о сюжете, о том, чтобы балет был драмою, имеющею развитие, завязку и развязку?» И Родиславский с сожалением заключал «На эффектных, часто переходящих в пустую эквилибристику танцах, богатых костюмах, роскошных декорациях и хитрых машинах — вот на чем держится современный балет».[1] Статья была написана в пору, когда Москва не имела постоянного балетмейстера, когда еще у всех были на памяти застойные годы «правления» Карло Блазиса

Карло Блазис

Карло Блазис (1795—1878) приехал в Москву в 1861 году и занял место балетмейстера в театре и преподавателя танцев в училище. Итальянец по рождению, он учился во Франции у Гарделя, а потом, подобно многим хореографическим знаменитостям XIX века, вел скитальческую жизнь Опытный танцовщик, плодовитый хореограф, он в юности успешно применял принципы Новерра, однако беспрестанные разъезды, отсутствие постоянной творческой среды остановили развитие его художественных взглядов. Из искателя Блазис превратился в консервативного педанта Это заметно отзывалось на его позднейших спектаклях, но не мешало ему оставаться хорошим мастером балетной педагогики. В России его знали главным образом как учителя выступавших здесь балерин Черито, Феррарис, Розатти.

Свои взгляды на искусство и свой опыт подготовки виртуозных танцовщиц Блазис изложил в большом количестве книг и брошюр. Эти труды, во многом эклектичные и не без примеси самодовольной рекламы, представляют интерес как теоретические высказывания практика раннего этапа романтического балета, практика, который вдобавок тяготел и к нормам классицизма.

К тому времени когда Блазис приехал в Россию, его теория и его практика во многом уже принадлежали прошлому. С тех пор как вышла в свет его первая книга,[2] искусство танца претерпело

---

[1] В Р[одиславский] Большой театр «Антракт», 1866, № 42, 2 ноября, стр. 1

[2] Carlo Blasis. Traité élémentaire théorique et pratique de l'art de la danse Milan, 1820.

существенные сдвиги, испытало воздействие серьезнейших реформ. Блазис же оставался на исходных позициях. Оттого на Западе «устаревший хореограф» давно уже был отстранен от постановочного творчества и занимался одной лишь преподавательской деятельностью. Оттого и в гостеприимной России он далеко не оправдал возлагавшихся на него надежд.

Русские читатели могли судить о взглядах Блазиса по его книге «Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы». Эта книга, весьма косноязычно переведенная с французской рукописи, появилась в Москве в 1864 году. Наряду с бесспорными, даже банальными истинами, она содержала сведения обветшалые и претенциозные. Многие общеэстетические положения этой книги не могли не показаться диковинными анахронизмами для демократического московского читателя 1860-х годов, десятилетие спустя после выхода знаменитой диссертации Чернышевского.

«Игра физиономии во время танцев должна выражать чувства удовольствия, радости, нежности, любезности, желания нравиться и кокетства», — настаивал Блазис,[1] принуждая танцовщиц к той бессмысленной стереотипной улыбке, которая и тогда уже достаточно приелась публике. Столь же механически рассматривал он союз музыки, живописи и танца, хотя его совет — не замыкаться в изучении только своего искусства, обращенный к балетным актерам, содержал в себе самые достойные намерения. «Музыка должна постоянно, так сказать, сопутствовать танцам... — считал он, закрепляя за ней чисто служебную, вспомогательную роль в балетном спектакле.— Музыка в танцах должна, так сказать, дополнять и пояснять зрителю все те душевные движения, которые танцор или мимик не могут передать жестами и игрою физиономии».[2] Словом, главным правилом Блазиса было эклектическое соединение «всего приятного и интересного», а отнюдь не подлинно взаимное единство искусств, способное раскрыть цельный художественный замысел. К такому единству Блазис и не стремился, весьма наглядно выразив свои задачи следующим примером: «Хореограф должен поступать, как Апеллес, когда тот, думая создать совершенную красоту, у каждой из тогдашних красавиц взял самую поразительную черту ее красоты и, соединив все их вместе, создал свою Венеру».[3] Пути художественного обобщения, синтеза были поняты поистине эклектически.

Наиболее ценными были в книге Блазиса сведения об отдельных национальных танцах и краткие характеристики русских танцовщиц и

---

[1] Карл Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы, стр. 37.

[2] Там же, стр. 45–46.

[3] Там же, стр. 6.

танцовщиков, с которыми хореограф работал в Москве. Сделанные рукой профессионала, такие зарисовки показывали своеобразие исполнительских данных и возможностей.

Свою книгу Блазис посвятил Александру II. За это автору был пожалован бриллиантовый перстень. Но даже «высочайшая награда» не спасла книгу и автора от суда балетной критики. «Бывший балетмейстер г. Блазис,— говорилось в хронике журнала «Русская сцена»,— автор нелепейшего сочинения о хореографии, своей отсталой методой только портил вверенных ему учеников, навязывая им ложные понятия об искусстве».[1]

Столь суровая, но в общем верная оценка могла быть спорной лишь в одном отношении. Школа Блазиса, «навязывая ложные понятия об искусстве», позволяла выработать хорошую технику. Тренаж сообщал силу ногам, вырабатывал устойчивость корпуса, четкость темпов, уверенность исполнения. Основные правила ежедневного экзерсиса, закрепленные в книгах Блазиса и преподанные воспитанникам московской школы, были точны и полезны. Эту сторону деятельности Блазиса по достоинству ценила и критика. «Хорошая классическая школа была передана им его ученицам, из которых со временем выйдут личности весьма полезные для нашего балета,— отмечал анонимный автор.— Некоторые из его учениц, как, например, Карпакова 1-я, Дюшен, Рябова, Борегар, Авилова, Савицкая и др., успели уже обратить на себя внимание публики. Жаль, что лета г. Блазиса не позволяют уже ему продолжать свою карьеру с такою же пользою, которая ему доставила заслуженную известность в Европе».[2] А спустя полтора года другой критик писал: «Ученицы г. Блазиса принадлежат к хорошей школе, в которой грация танца не заменяется разными гимнастическими вычурами».[3] Противопоставляя методику суховатого педанта Блазиса внешне эффектной сен-леоновщине, современники, таким образом, готовы были предпочесть старомодные вкусы знаменитого маэстро, если бы его педагогические усилия принесли и в Москве сколько-нибудь значительные плоды. Однако выдающимися танцовщицами его московские ученицы все же не стали, и противопоставления не получилось. Тем более что относительная польза, которую Блазис принес школе, обесценивалась его рутинерской деятельностью в театре. Практика Блазиса-балетмейстера возвращала московскую сцену к временам давно минувшим и, казалось бы, навсегда забытым.

---

[1] «Русская сцена», 1864, № 11, стр 69

[2] «Театральные афиши и Антракт», 1864, 8 марта, стр. 4.

[3] О. Н. Возобновление балета «Мечта художника». «Антракт», 1865, № 178, 6 декабря, стр. 3.

Постановки Блазиса

На московской сцене Блазис дебютировал как хореограф в сентябре 1861 года: он поставил дивертисментный номер — сальтареллу, которую исполняла П. П. Лебедева при участии корифеек и кордебалета. И в дальнейшем деятельность балетмейстера выражалась преимущественно в постановке отдельных номеров для воспитанниц и танцовщиц. Одним из немногих исключений был показанный им в декабре 1861 года балет «Фауст». На петербургской сцене «Фауст» шел уже более десятилетия в постановке Перро. Блазис снял имя Перро с московской афиши, заявив потом в своей книге, что еще в 1835 году он сам, первым из многих хореографов, воплотил этот сюжет на балетной сцене. Но он не мог снять с афиши имени Пуни, автора музыки, написанной отнюдь не для его постановки, и одно это обстоятельство делало его претензии неосновательными. Недаром А. Н. Баженов в подробном разборе московского «Фауста»[1] ни разу не сослался на Блазиса и, вопреки афише, упорно называл автором хореографии Жюля Перро.

За «Фаустом» последовали дивертисменты, составленные из фрагментов репертуарных балетов и танцев, сочиненных самим Блазисом. «Московские ведомости» объявляли, что 19 августа 1862 года в дивертисменте «будут танцевать: Собещанская и Соколов pas de cerises (танец с вишнями.— *В. К.*); восп. Карпакова, Дюшен, Савицкая, Рябова и Карпакова 3-я новое па: Бахус и грации, сочиненное балетмейстером Блазисом; г-жа Николаева, корифеи и кордебалетные танцовщицы pas de éventails (танец с веерами.— *В. К.*) из балета «Корсар». А 22 августа в таком же дивертисменте танцовщик и танцовщица исполняли па в масках, три пары воспитанников — итальянскую пляску ла соррентино, шестнадцать танцовщиц — танец амазонок. Анакреонтические пасторали с позирующими грациями и скачущими амазонками, карнавальные арлекинады с национальными плясками, подогнанными к ветхозаветным понятиям об изящном вкусе, возвращали московский балет к временам полувековой давности, когда Соломони, Ламираль, Лефевр изрядно прискучили москвичам тематикой подобного рода. Сходство простиралось до буквальных совпадений. Если афиша 1811 года объявляла о мифологическом балете «Пигмалион» Лефевра, то афиша 1863 года сообщала об анакреонтической интермедии «Пигмалион» Блазиса.

Естественно, такие эпигонские опыты вызывали равнодушие публики и негодование критики. Тот же «Пигмалион» был беспощадно разгромлен рецензентом журнала «Якорь». «Девять месяцев г. Блазис

[1] А. Баженов. Заметки о московском театре. «Фауст». «Московские ведомости», 1861, № 285, 30 декабря, стр. 2322—2323.

снаряжал на смерть своего *Пигмалиона*,— писал анонимный автор,— и так как г. Блазис не одарен таким воображением, чтобы живо представить в уме положение, па, позу и записать их за кабинетным столом, то он писал свою программу на сцене. Целые девять месяцев изо дня в день участвующие в этом балете ходили на репетиции, где господин хореограф чужими руками и чужими ногами выражал, поправлял и переделывал свои помыслы. Девять долгих месяцев шли толки и ряды о декорациях, костюмах и проч., и, наконец, после таких трудов и значительных расходов на постановку на генеральной репетиции признано и решено, что балет *Пигмалион* — невозможен. Тогда из трех актов сократили его в один, разделенный на две картины». Критик насмешливо описывал Галатею, одетую «в полную парадную форму танцовщицы», Пигмалиона, обтесывающего ее «стан и прочее, несмотря на корсаж и юбку, которые должны бы, кажется, быть немалою помехою при исправлении форм статуи», Венеру в образе выходящей из моря «важной дамы, окруженной кордебалетом и ангелами, висящими в воздухе на толстых, видных издали веревках», и заключал рецензию горестным восклицанием: «Танцы — старина; музыка — старина.. Неужели после *Двух дней в Венеции* и после *Пигмалиона* дирекция все еще верует в творческий гений г-на Блазиса?»[1]

Что касается упомянутого здесь балета «Два дня в Венеции», то его художественная ценность не превышала ценности «Пигмалиона». Блазис писал о нем, что его «можно назвать *огромной хореографической панорамой*, составленной из разнообразных картин, которым служил украшением все роды танцев, от танцев классических до танцев национальных, народных».[2] Такая автохарактеристика исчерпывающе показывала пустоту и эклектичность спектакля.

В конце концов дирекция, отличавшаяся особым тугодумием, когда дело шло о московском балете, все же отказалась от услуг Блазиса. В 1864 году контракт с ним не был возобновлен, и он покинул Россию

П. Ф. Малавернь в Москве

Семь последующих лет балетная труппа Большого театра фактически оставалась без руководства. В училище Блазиса заменил Фредерик, точнее — Пьер Фредерик Малавернь (1810—1872), старый петербургский танцовщик, которого еще в 1856 году газеты называли «ветераном нашей балетной труппы».[3] В тот год Фредерик, выслужив полную пенсию, расстался с Петербургом и уехал во Францию, но вскоре вернулся в Москву: здесь помнили его по отдельным возобновлениям

---

[1] *Пигмалион*. «Якорь», 1864, № 3, 18 января, стр. 46.

[2] Карл Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы, стр. 26.

[3] «Санкт-Петербургские ведомости», 1856, № 236, 28 октября, стр. 1313.

спектаклей других хореографов. В 1844 году Фредерик поставил в Москве по петербургскому образцу «Пери», затем последовали балеты «Катарина» (1850), «Крестьянка-лунатик» (1851), «Мраморная красавица» (1851). Такие возобновления старых спектаклей Фредерик практиковал время от времени и теперь, прочно обосновавшись в Москве; он восстановил балеты «Корсар» (1858), «Сатанилла» (1860), «Мельники» (1865), а осенью 1867 года перенес на московскую сцену две новинки Сен-Леона: «Василиск» и «Валахскую невесту». В 1865 году он поставил также дивертисмент собственного сочинения «Старое и новое время», в репертуаре не удержавшийся.

За несколько лет Фредерик совершил стремительную эволюцию от поборника романтического балета до последователя и проводника сен-леоновских вкусов. Способность старого танцовщика приноровляться к новейшим модам и методам, как видно, и послужила причиной его выдвижения на пост главного учителя танцев. Он насаждал в преподавательской практике приемы сен-леоновщины, не гнушаясь отработкой канканных «эффектов». Исчерпывающую характеристику его «педагогической методы» той поры дал В. И. Родиславский, оценивая танцы воспитанниц московской школы: «Видно, что г. Фредерик хороший учитель танцев, многие из его учениц танцуют хорошо, но мы позволим себе сделать одно только замечание. Почти во всех танцах, исполнявшихся в этом дивертисменте, был заметен какой-то характер канкана. Этот *канканный характер,*— подчеркивал критик,— проявлялся и в pas de deux, исполненном г-жою Карпаковою 2-ю и г. Никитиным, и особенно, в самой сильной степени, в польке-фолишон, протанцованной г. Соколовым и г-жою Борегар, а также и в заключительном галопе, поставленном г. Фредериком. Такой характер танцев, хотя и очень нравится публике, но вряд ли полезен для правильного развития танцевального искусства в молодых воспитанницах училища. Нам кажется, что тот серьезный, классический род танцев, которым учил этих воспитанниц старик Блазис, был полезнее для этой цели. Нужды нет, что те танцы холоднее принимались публикою, но они служили к правильному развитию танцевального искусства в учащихся, а не сбивали их с истинного, строгого пути, как все эти канканчики».[1] И в самом деле, с педагогической точки зрения даже старомодный Карло Блазис был полезнее «современного» Фредерика. Между тем деятельность Фредерика-воспитателя, в не меньшей мере чем его постановки на сцене, сохраняла в 1860-х годах весьма определенную направленность и заметно отзывалась на творческой жизни московского балета.

---

[1] В. Р[одиславский]. Бенефис г. Фредерика. «Антракт», 1866, № 39, 9 октября, стр. 2

Пестрота репертуара

В 1860-х годах, несмотря на наличие отдельных хороших танцовщиц, танцовщиков, актеров-мимов, тонус творческой жизни московского балетного театра постепенно снижался. Окостенелый романтизм Блазиса противоречиво уживался с молодящимся, но внутренне дряхлым и пустым новейшим романтизмом сен-леоновского толка, в котором по существу уже не было ничего романтического. Сказывалось и отсутствие балетмейстера, организатора репертуара и труппы, который мог бы если не решительно повысить общий тонус, то хотя бы удержать его от продолжающегося падения. Но, покуда этого не было, неразборчивая пестрота репертуара и стилевых средств определяла тогдашний облик Большого театра. Например, старый комедийный балет «Мельники», возобновленный в 1865 году Фредериком, исполнялся то с оперой Чайковского «Воевода», то с опереттой Оффенбаха «Орфей в аду». В отзывах печати все чаще встречались упреки, подытоженные в обзоре сезона 1865/66 года: «Чтобы охарактеризовать деятельность сезона, до будущего из всех новостей доживет только пресловутый «Орфей в аду». Этим, кажется, сказано все».[1]

Московский балет оставался без руководителя-хореографа вплоть до 1873 года. Репертуар состоял главным образом из старых спектаклей, иногда приспособленных Фредериком к сен-леоновским модам.

Впрочем, весьма существенное место занимали здесь и произведения самого Сен-Леона. Прежде, до приезда этого хореографа в Россию, его балеты появлялись на московской сцене изредка и только по почину иностранных гастролеров. В 1852 году танцовщик Теодор поставил в бенефис Монтасю «Заколдованную скрипку», а танцовщица Ирка Матиас для своего бенефиса — «Любовь и верность». В 1856 году с участием Фанни Черито здесь шла «Маркитантка». Теперь, в 1860-х годах, Сен-Леон сам и с помощью таких ассистентов, как Фредерик и Богданов, преподнес Москве большое количество своих сочинений: «Сальтарелло» (1860), «Метеора» (1862), «Саламандра», или «Фиаметта» (1863), «Конек-горбунок» (1866), «Валахская невеста», «Василиск» и та же «Маркитантка» (1867). В Москве он чувствовал себя привольно. Он сам рассказывал об этом Ньютеру в письме, которое приводилось выше.

М. И. Петипа в Москве

Эпизодические удачи тех лет были в ряде случаев связаны с деятельностью Петипа: он неоднократно приезжал из Петербурга для постановки своих балетов. Когда-то, в конце 1840-х — начале 1850-х годов Петипа выступал на московской сцене как танцовщик — партнер Андреяновой. Тогда же он поставил там в собственной редакции

---

[1] По поводу истекшего сезона. «Антракт», 1866, № 3, 18 февраля, стр. 5.

два балета Мази́лье: «Пахиту» (1848) и вместе со своим отцом — «Сатаниллу» (1849). В 1860-х годах он привозил уже оригинальные работы, апробированные в Петербурге.

После того как в Москве с успехом прошли его балеты на музыку Пуни «Брак во времена регентства» (1859) и особенно «Дочь фараона» (1864), директор императорских театров С. А. Гедеонов вообще решил было перевести Петипа в Москву. 19 мая 1867 года Гедеонов докладывал министру двора: «...Со времени увольнения г. Блазиса в 1864 году при московской балетной труппе не находится постоянного балетмейстера, в котором все более и более оказывается существенная необходимость. Общий состав московской балетной труппы весьма удовлетворителен, но, кроме постановки новых балетов, для успешного и стройного хода тех, которые уже находятся на репертуаре, необходима твердая и опытная рука специалиста по этой части». А поскольку «этим условиям, между прочим и по преклонности лет, не может удовлетворить танцовщик московских театров и преподаватель танцевального искусства в тамошнем театральном училище Фредерик, то я и имел в виду перевести в Москву здешнего балетмейстера Петипа».[1]

Перевод Петипа не состоялся: министр двора отказал, ссылаясь на дефицит в бюджете московского Большого театра. Вместо этого участились обычные командировки Петипа в Москву. 3 января 1868 года с участием П. М. Карпаковой здесь шел его одноактный балет на музыку Пуни «Парижский рынок», и, как рапортовал С. А. Гедеонову управляющий московскими театрами Н. И. Пельт, «сделанный на него расход 925 руб. 47 коп. оказался вполне производительным».[2] Действительно, балет долго сохранялся в репертуаре, переходя от одних исполнителей к другим. В 1872 году в «Парижском рынке» выступила М. П. Станиславская, в 1900 году — Л. А. Рославлева, в 1901 году — Е. А. Шарпантье.

26 ноября 1868 года Гедеонов предписал петербургской театральной конторе: «Танцовщика Мариуса Петипа предлагаю конторе командировать в г. Москву, для постановки на тамошнем театре нового балета, сроком на шесть недель».[3] Говоря современным языком, командировка была «оформлена задним числом», ибо уже 27 ноября в Москве состоялась премьера одноактного балета Петипа на музыку Пуни «Путешествующая танцовщица» с участием А. Н. Кеммерер. А 28 ноября «Московские ведомости» сообщили: «Прибывший из Петербурга балетмейстер г. Петипа занят постановкой нового балета *Царь Кан-*

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 2467, лл. 198—199.
[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 22082, л. 11 и об.
[3] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 2467, л 206.

давл, сюжет которого отчасти заимствован у Геродота. Балет этот, о котором видевшие его в Петербурге рассказывают чудеса, пойдет в бенефис г-жи Собещанской». Спектакль, впервые показанный на московской сцене 22 декабря, надолго там удержался. Кроме А. И. Собещанской, в нем танцевала П. М. Карпакова, а позднее Л. Н. Гейтен. В этот же приезд Петипа успел еще и возобновить «Корсара» с собственными вставными номерами — «Оживленным садом» и пляской корсаров — форбаном: в таком виде «Корсар» впервые был исполнен 13 декабря 1868 года с Генриеттой Дор в роли Медоры и самим Петипа в роли Конрада. «Наш кордебалет проснулся как бы волшебством каким: танцы его красивы и группы картинны», — говорилось в рецензии.[1]

Еще более продуктивен был следующий приезд Петипа. 1 декабря 1869 года петербургский хореограф возобновил «Сатаниллу», до этого шедшую, как и «Корсар», в редакции Фредерика. 25 января 1870 года в московском Большом театре был показан балет Петипа на музыку Ю. Г. Гербера «Трильби» с участием П. М. Карпаковой. Но самой значительной из всех московских работ Петипа явился балет «Дон Кихот» на музыку Л. Минкуса (премьера — 14 декабря 1869 года). «Дон Кихот» был целиком создан в Москве и только в 1871 году перенесен на петербургскую сцену.

Много лет спустя последний директор императорских театров В. А. Теляковский утверждал в своих воспоминаниях, что «в московском балете М. Петипа имел мало влияния», что «Петипа там не было».[2] Это утверждение Теляковского, последовательного и непримиримого противника Петипа, как показывают факты, не соответствует действительности. И все же для московской труппы Петипа оставался лишь гастролером, его главные интересы были отданы петербургскому театру.[3]

Однако от гастролеров-балетмейстеров и зависела в то время репертуарная афиша московского Большого театра. В сезоне 1870/71 года этот театр не приглашал гастролеров; в результате за весь сезон не было показано ни одного нового балета.

---

[1] С. Яковлев. Балетные новости. «Московские ведомости», 1868, № 270, 14 декабря, стр. 3.

[2] В. А. Теляковский. Воспоминания. Пг., Изд-во «Время», 1924, стр. 249.

[3] В дальнейшем Петипа приезжал в Москву только по случаю коронационных празднеств. В 1883 году он поставил на московской сцене балеты «Зорайя» и «Ночь и день» на музыку Л. Минкуса, в 1896 году — «Привал кавалерии» на музыку И. И. Армсгеймера, «Пробуждение Флоры» (совместно с Л. Ивановым) и «Прелестная жемчужина» — оба на музыку Р. Дриго. С этих пор балеты Петипа ставили в Москве другие балетмейстеры: А. Н. Богданов («Роксана», «Кипрская статуя» и др.), А. А. Горский в первые годы работы в Москве («Спящая красавица», «Раймонда») и др.

О тревожном состоянии балетного репертуара много писалось в газетах и журналах. Говоря об упадке современного балета, критик «Антракта» призывал относиться к этому роду искусства «серьезно, с тою же строгостью, с какою относятся к другим драматическим произведениям». Он писал, что сценическое произведение, «будь оно выражено словами, музыкой или мимикою — все равно должно быть произведением художественным, а для каждого художественного произведения существуют одни общие законы».[1] Далее автор статьи предлагал назначить конкурс на балетный сценарий и привлечь к участию в конкурсе хороших писателей. О балетной музыке критик вообще здесь не упоминал и рекомендовал лишь ввести в состав жюри, наряду с хореографом и главным машинистом сцены, дирижера балетного оркестра. При всей односторонности такого совета, он все же мог оказаться небесполезным. Но голос критика, как и многие другие голоса, взывавшие о помощи балету, прозвучал втуне.

В этот-то период творческого затишья, вслед за Сен-Леоном, повторившим здесь своего «Конька-горбунка», попробовал и танцовщик московской труппы С. П. Соколов поставить балет на русскую тему.

С. П. Соколов

Сергей Петрович Соколов (1830–1893) был по своему происхождению незаконным сыном «московской цеховой девицы».[2] Определенный экстерном в московскую театральную школу, он окончил ее в 1850 году и был зачислен в балетную труппу Большого театра с окладом сто рублей в год. Однако выдвинулся Соколов, благодаря своим выдающимся способностям, быстро, и уже на первых порах выступал партнером Прасковьи Лебедевой и Марфы Муравьевой, а потом — Адели Гранцовой и Анны Собещанской.

В репертуаре танцовщика значились все ведущие роли балетного репертуара того времени, а этот репертуар, как уже упоминалось, был достаточно пестр. Тут встречались роли из лучших балетов давнего и недавнего прошлого: Колен («Тщетная предосторожность»), Джемс Рюбен («Сильфида»), Матео («Наяда и рыбак»), Ахмет-паша («Пери»), Альбер («Жизель»), Дьяволино («Катарина»), Фауст, Пьер Гренгуар («Эсмеральда»), Конрад («Корсар») и др. В балетах Петипа он исполнял роли Таора («Дочь фараона»), Гигеса («Царь Кандавл»), Базиля («Дон Кихот»). Достаточно широко были представлены и партии сен-леоновского репертуара: Джон Баркер в «Метеоре», барон Мезоннеф в «Сальтарелло», Волани в «Саламандре», Мутча в «Коньке-горбунке». Перечень ролей этим далеко не исчерпывался.

---

[1] Z. Заметка по поводу упадка современного балета «Антракт», 1868, № 7, 18 февраля, стр. 5—6.

[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4 ед. хр. 283, л. 84.

Анонимный биограф Соколова писал, что «его блестящие способности — грация, легкость и изящество в танцах, равно как и редкий мимический талант» вполне проявились в 1860-е годы[1] После премьеры «Фауста» А. Н. Баженов называл его «танцовщиком хорошей школы»[2] «Г. Соколов — танцор замечательный»,— заявлял А М Дмитриев в обзоре московской балетной труппы,[3] восхищаясь быстротой, свободой, смелостью исполнителя, ловкостью его как партнера и особенно музыкальностью его танца

Попутно Соколову приходилось выступать и в низкопробных номерах дивертисмента, как раз тогда все более склонявшегося к канкану В 1866 году В И Родиславский отмечал, что на бенефисе Фредерика, этого московского «наместника» Сен-Леона, Соколов «танцевал польку Folichon в костюме дебардера,[4] в *пудреном парике* и с *бородою* Очень возможно, — укоризненно добавлял критик, — что в маскарадах Большой парижской оперы, и вообще во всяких маскарадах, пудреный парик и надевается мужчинами с бородами, но на сцене это очень неприятно для глаз Притом в исполнении не только этой польки, но и галопа г Соколов уж чересчур канканировал»[5]

Таков был тот век, когда, по словам героини знаменитой оперетки «Прекрасная Елена», добродетель летела кувырком О действительных и вполне реальных добродетелях Соколова как художника свидетельствовали, во-первых, его успехи в ролях серьезного балетного репертуара, и, во-вторых, его тяга к самостоятельной творческой деятельности в хореографии

Как почти все русские танцовщики (и в отличие от многих танцовщиков-иностранцев), Соколов провел жизнь в стенах одного театра Ему не приходилось надолго выезжать из Москвы Он не знал случайных контрактов, постоянных опасений остаться без работы и хлеба Однако повседневная рутина, которая начала обволакивать московскую сцену в 1860-е годы, ограничивала жизненный кругозор, тем более, что скудное школьное воспитание не побуждало к творческим поискам Бюрократическая система тогдашнего управления театрами не то чтобы активно подавляла отечественные таланты, — она не давала условий для их всестороннего развития Правда, деятели московского балета обладали известным преимуществом перед своими петербургскими

---

[1] «Ежегодник императорских театров» сезон 1892—1893, стр 521

[2] А Баженов Заметки о московском театре *Фауст* «Московские ведомости» 1861, № 285, 30 декабря, стр 2323

[3] А Дмитриев Наш балет «Антракт», 1865, № 129, 10 октября, стр 3

[4] Folichon — легкомысленная (*франц*) Debardeur — грузчик (*франц*), в данном случае маскарадный персонаж, восходящий к XVIII веку

[5] В Р[одиславский] Московский театр Бенефис г Фредерика «Антракт», 1866, № 39, 9 октября, стр 2

товарищами. они могли независимее проявлять собственные возможности Но это преимущество нередко оборачивалось и узостью взглядов, и творческой ограниченностью.

Тяга Соколова к самостоятельной деятельности балетмейстера указывала на активность творческой натуры. Однако опыты этого хореографа имели большей частью эпигонский характер, причем образцы для подражения брались далеко не лучшие

Первая такая его попытка относилась к 1862 году и была связана с постановкой оперы Верди «Бал-маскарад», до того не шедшей на московской сцене. Соколов сочинил для четвертого акта спектакля некий «Парижский вальс» («Valse parisienne»), который исполнил 8 ноября вдвоем с П. П. Лебедевой Поскольку среди балетной музыки этой оперы нет номера под таким названием, можно предположить, что исполнялся вставной танец, прямо не относящийся к драматическому действию.

За первой пробой последовали другие в том же роде. В 1866 году Соколов возобновил для своего бенефиса «Сильфиду». А год спустя он осуществил свой единственный крупный замысел, поставив балет «Папоротник, или Ночь на Ивана Купала», музыку к которому написал Ю. Г. Гербер.

«Папоротник, или Ночь на Ивана Купала»

Первое представление «Папоротника» состоялось в Большом театре 27 декабря 1867 года и вызвало достаточно бурный общественный резонанс. Мало какой балетный спектакль имел такую обширную и такую разноречивую прессу. Балет «Лебединое озеро» в пору первой постановки получил куда менее внушительный отклик и не вызывал столь горячих споров Правда, полемика о «Папоротнике» ограничивалась сравнительно небольшим кругом лиц и во многом определялась отношением спорщиков к сценаристам этого балета. При всем том, главный интерес привлекла русская народная тема спектакля, воплощенная, в отличие от «Конька-горбунка», отечественными сценаристами, композитором и хореографом

В ту пору уже редко кто вспоминал о русских хореографах А. П. Глушковском, И. М. Аблеце, И. К. Лобанове, честно потрудившихся для московского балетного театра. Многие искренне полагали, будто Соколов первым из русских танцовщиков отважился на состязание с иностранцами в области хореографического творчества. Именно это обстоятельство послужило причиной большинства восторженных отзывов. Но поскольку такие отзывы не всегда отвечали истинному положению вещей, то и они, в свою очередь, вызывали отповедь со стороны лиц, ударявшихся в противоположную крайность

Скорее во вред спектаклю была подробная статья графа В. А. Соллогуба в газете «Москвич», подписанная псевдонимом «Злыдин».

Наряду с похвалами, статья содержала и вполне нелицеприятную критику в адрес балетмейстера, но все решила одна сакраментальная фраза: критик провозглашал Соколова «балетным Вагнером, изобретателем балета будущности».[1] Как водится, расплачиваться за неумеренную похвалу пришлось ни в чем не повинному Соколову. После того несколько месяцев кряду он читал в печатных органах дружеские советы вроде следующего: «Хотя вас и назвали «балетным Вагнером», но вы этому не верьте».[2] Впрочем, самая запальчивость спора подтверждала, что новый спектакль представлял собой незаурядное явление в хореографии.

На «Папоротник» Соколова несомненно повлиял «Конек-горбунок» Сен-Леона, и влияние это было двойственным. Ровно год разделял премьеры обоих балетов на московской сцене. Исполнитель роли Мутчи в «Коньке-горбунке», Соколов имел возможность досконально изучить достоинства и недостатки спектакля. Народно-сказочная тема, широкие возможности обращения к русскому плясовому фольклору — все это вызывало живейший интерес к «Коньку-горбунку» и у зрителей, и у исполнителей. Мысль о том, чтобы сделать следующий шаг в этой области, в направлении к более правдивому и более национальному спектаклю, закономерно должна была прийти Соколову. Он действительно избежал официальной парадности «Конька-горбунка». Но и для Соколова был тяжек, а во многом непреодолим, груз сложившихся представлений о структуре балетного зрелища, об облике его персонажей, о месте в нем танца и пантомимы, о выразительных возможностях танца в особенности, — груз, столь очевидный в «Коньке-горбунке». Это отразилось на всех компонентах «Папоротника», благо и сценарная основа создавалась при участии балетмейстера, и композитор руководствовался его советами.

Замысел «Папоротника» родился в одном из культурных «гнезд» тогдашней Москвы, в квартире В. П. Бегичева, инспектора репертуара императорских московских театров. К. Ф. Вальц вспоминал об этом доме: «Там я встречал и Тургенева, и Даргомыжского, и Серова, и Островского, и Рубинштейна, и Чайковского».[3] По его словам, первоначальный набросок сценария «Папоротника» принадлежал жене Бегичева, М. В. Шиловской. Она была душой собиравшегося в их доме кружка литераторов, музыкантов, театральных деятелей. Хорошо знавшая русскую музыку, сама исполнявшая романсы Глинки, М. В. Шиловская загорелась мыслью сочинить русский балет. По ее

---

[1] Злыдин [В. А. Соллогуб]. Бенефисы гг. Соколова, Садовского и Владиславлева. «Москвич», 1868, № 21, 21 января, стр. 4.

[2] Диллетант. Бенефис г. Манохина. «Антракт», 1868, № 17, 15 мая, стр. 5.

[3] К. Ф Вальц. Шестьдесят пять лет в театре, стр. 96.

плану, он должен был состоять из одного акта. Но когда соавторами М. В. Шиловской стали ее сын К. С. Шиловский, В. П. Бегичев и С. П. Соколов, сценарий разросся до трех актов. Впрочем, на афише автором сценария значился только К. С. Шиловский, тогда — девятнадцатилетний студент Московского университета. Последнее обстоятельство, естественно, привлекло к спектаклю внимание студенчества, однако не в том широком общественном плане, в каком некогда привлекали студентов спектакли с участием Е. А. Санковской. «Многие пропускали университетские лекции, мечтая о том, какое счастье быть на месте их товарища, изобретшего сюжет для нового балета», — иронизировал корреспондент газеты «Голос» С. Д. Полторацкий.[1] Балетный спектакль как явление общественной жизни для нынешнего студенчества не существовал; да «Папоротник» и не давал достаточных поводов для такого восприятия...

В основе сценария лежало поэтическое народное поверье о том, что раз в год, в ночь на Ивана Купала, папоротник расцветает и помогает тому, кто подстережет его цветение, отыскать клад. Но пока сценаристы, мельком заглянув в повесть Гоголя, обрабатывали эту тему, приспосабливая ее к стереотипам сен-леоновского толка, она многое потеряла в своей поэзии. В центре народного поверья находился смелый человек, герой, который вступал в борьбу с природой и покорял ее. Эта идея выветрилась. На первый план выступила запоздалая модификация героини старого романтического балета, сильфиды, неземного существа, полюбившей смертного. В балете Соколова такая героиня — Гений папоротника — влюблялась в крестьянина Степана, отдавала ему клад и, расставаясь с юношей, умирала.

Таким образом, уничтожалась не только идея русской сказки. Обессмысливалась, теряла свою поэтическую суть и насильственно притянутая сюда, вывернутая наизнанку идея «Сильфиды». Если романтический герой «Сильфиды» в бесплодной погоне за мечтой утрачивал не только свои иллюзии, но и свое земное благополучие, то героя эклектичного «Папоротника» нимало не смущала гибель полюбившей его «души папоротника»; получив клад, он спокойно отправлялся восвояси — отвоевывать невесту у богатого притязателя на ее руку.

Не была новостью для русского театра и другая сюжетная линия «Папоротника» — соперничество двух женихов: невеста отдает предпочтение бедному, но умному и красивому, перед богатым дураком. Что же касается собственно балетной сцены, — она еще со времени «Тщетной предосторожности» (1789) хорошо знала подобный конфликт.

---

[1] С. П[олторацкий]. Новый балет «Папоротник». «Голос», 1868, № 5, 5 января, стр 1.

Беда авторов «Папоротника» в том и заключалась, что конфликт меньше всего интересовал их в сфере идейной: они искали повода для разнообразного и красочного зрелища. Это обусловило идейную бедность и драматургическую рыхлость сценария. Самый текст его походил на неумелый перевод с чужого языка. Даже сценарий «Конька-горбунка» был изложен более гладко.

Музыка «Папоротника» принадлежала Ю. Г. Герберу (1831—1883), первому скрипачу и дирижеру балетного оркестра московского Большого театра. Несомненно одаренный музыкант, Гербер был, по словам К. Ф. Вальца, «популярнейшим дирижером в Москве»[1] и профессионально знал балетный театр. Как и многие балетные дирижеры того времени, он сочинял отдельные танцевальные номера для оперных и балетных спектаклей текущего репертуара, а также и целые балеты. Чайковский писал о Гербере, что это «весьма талантливый композитор балетной музыки, отличный альтист в квартетных собраниях Музыкального общества, весьма усердный начальник наших театральных оркестров».[2] Оценка относилась к 1873 году. А несколькими годами позднее Гербер исполнял скрипичное соло на первом представлении «Лебединого озера» в московском Большом театре. Ю. И. Слонимский оправданно предполагает, что «в работе над «Лебединым озером» Гербер, по-видимому, оказывал Чайковскому некоторую помощь своими советами, в частности, снабдил его несколькими балетными партитурами».[3] Последнее подтверждается рядом мемуарных свидетельств.

Бесспорная одаренность Гербера не несла в себе, однако, реформаторских тенденций, да и сценарий «Папоротника» не давал повода для новаторских поисков. Здесь, как и во многих других балетах, требовалась мозаичная партитура с приблизительным местным колоритом, с беглыми характеристиками героев. Отнюдь не порицались и откровенные заимствования из любых известных образцов. Самым существенным считалась танцевальность музыки, написанной для балерин и солисток: ее суть определяли не те или иные особенности персонажей, а личные данные исполнительниц, — их композитор обязан был постоянно иметь в виду.

Об увертюре к «Папоротнику» в анонимной рецензии «Антракта» говорилось сдержанно — как об «искусно и с знанием дела написанной, но не заключающей в себе особенных музыкальных красот»; далее отмечалось, что «скучная сцена колдовства окрашена хорошо

---

[1] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре, стр. 114.

[2] П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 134.

[3] Ю. Слонимский. П. И. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 24.

сопровождающею ее музыкою» и что в целом «музыка г. Гербера показала в нем музыканта опытного и искусного».[1] Порой похвалы критики приоткрывали достоинства весьма относительные. С. Д. Полторацкий писал в цитированной статье, будто «чрезвычайно веселая» музыка «делает честь г. Герберу», а анонимный автор «Современных известий» благодушно подтверждал: как «первый опыт скрипача нашего балетного оркестра» эта музыка «очень хороша и весела».[2] Все же сдержанные или отрицательные отзывы преобладали. Рецензент «Русских ведомостей» ядовито замечал: «Музыка балета — вполне национальная, хотя в ней очень мало русского».[3] Ему вторил корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей»: «Народные мелодии не поняты автором и остаются неуловимы для слушателя».[4] Впрочем, и Соллогуб признавал что «у Гербера резко очерчивается элемент фантастический и элемент русский, хотя и не видно русского фантастического элемента». В самом деле, замыслу недоставало внутреннего единства, стилевой цельности, воплощению — должного мастерства.

Даже декоративное оформление вызывало упреки в эклектике. Упреки были тем более справедливы, что не все декорации оказались новыми. Изба первой картины была взята из оперы «Жизнь за царя», лес и река — из оперы «Аскольдова могила», причем, по словам «Антракта», река «не остается спокойною, как оставалась она в последние годы при представлениях этой оперы, но зато течет как-то странно, поперек, от одного берега к другому, а не вдоль, как она текла во время óно»; подземное царство металлов было представлено декорацией, уже несколько лет изображавшей дно Днепра в «Русалке» и дно Нила в «Дочери фараона». Разномастны были и костюмы — приблизительно национальные в сельских сценах и трафаретно балетные в сценах фантастических.

В такой же мере неровной и «сборной» была хореография спектакля. В первой картине, где происходил «сговор» Нади и нелюбимого ею Емельяна, двое гостей, девушка и парень (О. Н. Николаева и А. М. Кондратьев), исполняли камаринскую столь подлинно народную, что восхищенные зрители всякий раз требовали повторить ее. Там же девушки исполняли, как сообщалось в афише, «хороводную пляску». Но в эту пляску не входило, по основательному замечанию рецензента «Антракта», «необходимой и главной фигуры хоровода —

---

[1] *Папоротник, или Ночь на Ивана Купала* .. «Антракт», 1868, № 1, 7 января, стр. 10—12.

[2] «Современные известия», 1868, № 6, 7 января, стр. 3.

[3] Л. К. «Папоротник», соч. г. Соколова. «Русские ведомости», 1868, № 2, 2 января, стр. 3.

[4] Гераклитов. Из московской жизни. «Санкт-Петербургские ведомости», 1868, № 9, 10 января, стр. 1.

круга», а входила фигура, «очень похожая на шен французской кадрили». Достоверность некоторых народных танцев оказывалась сомнительной.

Центром картины был действенный танец Нади, хотя роль Нади сама по себе оказалась незначительна и исполняла ее второстепенная танцовщица Е. Егорова. Отец велел Наде плясать для собравшихся гостей. Танец девушки передавал ее тоску, страх идти за немилого. Одна из подруг сообщала о приходе Степана (роль исполнял С. П. Соколов). Движения Нади становились размашистей, шире, и она, будто невзначай, приближалась к Степану. Юноша прерывал ее танец; между героями происходило объяснение: он упрекал ее в неверности, она уверяла, что лишь послушна воле отца. Подруги отвлекали внимание Емельяна (его играл В. Ф. Гельцер) от этой сцены, но тот замечал беседу влюбленных и жаловался отцу невесты. Постановщик разделил сценическую площадку на несколько планов, он, говоря современным языком, точно построил мизансцены, дал различные действенные задачи исполнителям. Замысел был плодотворен, но Соколову не удалось найти достойного хореографического воплощения, и в конечном счете сцена не получила одобрительной оценки у зрителей.

Вторая картина была исключительно мимической. Изгнанный с пира Степан томился на улице. К нему выбегала Надя и пыталась утешить его. Когда она возвращалась в избу, колдун Лукич (Д. И. Кузнецов), единственный, хотя и весьма отдаленно близкий Гоголю персонаж уговаривал Степана идти в лес за волшебным цветком папоротника. Степан колебался, но за окном мелькали тени целующихся Емельяна и Нади. Это заставляло Степана решиться. Он уходил в лес, а в окне появлялась тщетно поджидавшая его Надя... Сплошное пантомимное развитие этой картины было однообразно и выдавало неопытность хореографа, какой не ощущалось в балетах Сен-Леона, при всех их отрицательных качествах.

В следующем акте танцев было много. Степан приходил в лес. Оркестр изображал бой часов в полночь. Появлялись разные чудища, охранявшие цветок папоротника. Из куста поднимался Гений папоротника (А. И. Собещанская). Гения окружали шиповник, незабудка, мак, повилика и другие цветы. Следовали сольные вариации этих цветов, кордебалетный танец русалок, танец грибов (последний — в исполнении маленьких воспитанников школы). Гений папоротника отдавал Степану свой цветок, превращал Степана в боярина и уводил его в подземное царство металлов.

В подземном царстве (третье действие) маршировали золотые и серебряные воины, исполняли свои вариации драгоценные камни и металлы. Гений папоротника уговаривал Степана остаться в царстве цветов и металлов, но тот бросал на землю волшебный цветок,

и Гений умирал, а Степан, нагрузив золотом тележку, отправлялся домой. В апофеозе отец Нади благословлял ее и Степана.

Всю фантастическую часть балета критики упрекали в дивертисментности. Если вдобавок принять во внимание комплименты «веселой» музыке Гербера, можно заключить, что танцы главной героини балета (разумеется, ею была Гений папоротника — Собещанская, а не Надя — Егорова) существовали независимо от пантомимы и даже вразрез с ней. В лучших образцах романтического балета — в «Сильфиде» и «Жизели» драматическое действие развивалось в танце; в «Папоротнике» традиция воскрешена не была: танец уводил в сторону от действия — к дивертисменту. Соколов не воспользовался формой дуэтного танца, которая позволяет особенно выразительно передать чувства и поступки героев. Как отмечал рецензент «Антракта», танцы «все лежат на солистках и кордебалете, так что первой танцовщице делать немногим больше, чем другим танцовщицам». По словам П. Г. Акилова, вариации «одушевленных цветов» напоминали экзамен, где «каждая из солисток, изображающая из себя какой-нибудь цветок, выделывает своими ножками поодиночке перед г. Соколовым такие коротенькие экзерсиции, за которые нельзя выставить никакой учительской отметки», . «длинная мимическая сцена объяснения гения со Степаном не выкупается даже прекрасным соло, превосходно исполняемым г. Минкусом».[1] В. А. Соллогуб писал, что «в третьем действии у автора явно не хватило творчества. Марширование подземных кирасиров, изображающих металлы, холодно, угловато, не отсвечивается вовсе фантазией», а С. Д. Полторацкий свидетельствовал: «Последовательности в балете нет никакой; танцы следует один за другим, без всякого между собой соотношения; кордебалетные pas d'ensemble очень просты и неизящны; солисткам придуманы очень трудные па, но не эффектные и к тому же чересчур короткие». Наконец, «Современные известия» писали, что «танцы в балете коротки, но зато и очень плохи». А через несколько месяцев после первого представления критик журнала «Антракт» подытожил общее мнение следующим примером: «Все танцы главного действующего лица (Гения папоротника) были выкинуты, по случаю болезни г-жи Собещанской, а сюжет балета от этого нисколько не пострадал, что ясно показывает, насколько эти танцы соединены с сюжетом балета».[2]

Неумение Соколова организовать единое балетное действие и передать его средствами танцевальной выразительности в какой-то мере искупалось удачной постановкой отдельных танцев. Много лет спустя

---

[1] А. В. [П. Г. Акилов]. Не расцветший цветок в бенефис г. Соколова. «Развлечение», 1868, № 3, 20 января, стр. 46.

[2] Бенефис г. Лузина. «Антракт», 1868, № 15, 21 апреля, стр. 1.

балерина московского Большого театра Л. Н. Гейтен, которая в период постановки «Папоротника» была еще воспитанницей, вспоминала: «У нас была танцовщица г-жа Авилова, вялая, неэнергичная, неподвижная, но замечательно красивая и красиво сложенная. Балетмейстер заставил ее играть «мак» в «Папоротнике», и она так грациозно, лениво тянулась, так была мила, что всегда бисировала по настойчивому требованию публики. Другая мало способная балерина с угловатыми движениями, длинными руками и ногами играла с таким же успехом «разрыв-траву». Вот вам две солистки, которые обязаны своим существованием только балетмейстеру».[1] Но такие опыты имели и отрицательную сторону. Соколов ориентировался на природные и технические качества танцовщиц, для которых надо было ставить выигрышные номера. Выигрышность же в большинстве случаев определялась виртуозностью. Здесь Соколов оказался на высоте: он придумал для Собещанской сложные технические комбинации, которые можно было перенести в любой другой балет.

В целом «Папоротник», по всей сумме своих слагаемых, повторял готовые штампы позднеромантического балетного спектакля и, как всякое подражательное произведение, был ниже своих образцов. «В настоящее время вообще балет находится в большом упадке», часто «он является не драмою, выраженной мимикою, а большим дивертисментом... — писал рецензент «Антракта». Вот этому-то балету упадка подражал и русский автор *Папоротника*».[2] Балет Соколова оказался неудачей даже сравнительно с «Коньком-горбунком»,— тот опережал его разнообразием и изобретательностью танцевальных форм, был более смелым и законченным в самой своей эклектичности. Пожалуй, это и определило долговечность «Конька-горбунка», на много лет пережившего «Папоротник». Спектакль Соколова шел последний раз в январе 1870 года. 3 января 1893 года был возобновлен второй акт с М. Н. Гороховой в роли Гения папоротника и Н. Ф. Манохиным в роли Степана. После этого «Папоротник» был окончательно забыт.

Попытка русских авторов поставить национальный балет в приемах современного им сен-леоновского спектакля потерпела крах. «Балет за нынешний сезон по содержанию представлял пародию на русские народные сказки»,— обоснованно писал анонимный обозреватель «Антракта».[3] Он имел в виду петербургские новинки Сен-Леона, но слова его были справедливы и по отношению к Москве.

---

[1] Л. Гейтен. Почему балет падает. «Русский листок», 1900, № 323, 22 ноября, стр. 3.

[2] «Антракт», 1868, № 1, 7 января, стр. 9.

[3] Корреспондент. Петербургский театр. «Антракт», 1868, № 9, стр. 8.

Одноактные балеты Соколова

Несмотря на неудачу «Папоротника», Соколов еще дважды в том же сезоне пробовал свои силы на балетмейстерском поприще. Оба раза это были одноактные балеты откровенно дивертисментного порядка. Первый из них, «Цыганский табор», был показан в феврале 1868 года. На праздник в табор приходили испанские вельможи. Цыганка Зарема (С. К. Шапошникова) отвергала любовь одного из них (Ф. А. Рейнсгаузен) и благосклонно отвечала на признания другого (Д. И. Кузнецов). Тот объявлял всем, что женится на Зареме, и начинались танцы. О балете «Цыганский табор» рецензент «Антракта» иронически замечал, что хотя это и дивертисмент, но отличается он все-таки наличием сюжета: «Такой сюжет или, лучше сказать, такое отсутствие сюжета мы готовы предпочесть содержанию некоторых произведений Сен-Леона». При все том Соколов в своих поисках не слишком возвышался над Сен-Леоном. «Танцы в «Цыганском таборе»,— писал тот же критик,— оттличаются не столько изяществом, сколько гимнастическими трудностями, как, напр., держанье танцовщиком двух танцовщиц или держанье им же одной рукою лежащей танцовщицы и т. п.».[1] С ним соглашался С. Д. Полторацкий. «Танцы очень однообразны и уж отнюдь не характерны»,— заявлял он.[2]

«Последний день жатвы», комический балет в одном действии и двух картинах на музыку Ю. Г. Гербера, был показан в апреле 1868 года. Пресса жестоко высмеяла это зрелище. Насмешки вызвали уже афиши, где объявлялось, что действие балета происходит «в окрестностях Франции». Осуждена была — небеспричинно — и сама постановка.

Почти столетие разделяло «Последний день жатвы» и прародительницу комедийных классических балетов XIX века «Тщетную предосторожность» — балет с живой и острой интригой, с реалистическим действием, с искренними переживаниями героев. Ничего подобного не было в новом балете, хотя основные моменты сюжета и напоминали отдаленно «Тщетную предосторожность». Там богатая крестьянка не соглашалась на брак дочери с бедным крестьянским парнем, и влюбленные путем всевозможных хитрых проделок добивались своей цели; здесь юный Блез (В. Ф. Гельцер) надувал фермера Жана-Пьера (В. Ваннер), чтобы стать мужем его дочери Мариетты (Е. П. Борегар). Но в «Тщетной предосторожности» действие развивалось в танце, забавные, порой рискованные ситуации нигде не преступали законов жанра, всегда сохраняя свою лирико-поэтическую основу. В «Последнем дне

---

[1] «Антракт», 1868, № 7, 18 февраля, стр. 2.

[2] С. П[олторацкий]. Новый балет-дивертисмент «Цыганский табор». «Голос», 1868, № 52, 21 февраля, стр. 1.

жатвы» действие протекало в пантомимных сценах, которые критика сравнивала с ярмарочными фарсами. Блез и его приятели, нарядившись в саваны, пугали подвыпившего фермера и заставляли его «подписать обязательство выдать свою дочь за того, за кого угодно привидению».

Музыка Гербера соответствовала сценарию. Например, в сцене сна фермера оркестр имитировал его храп. Танцевальная часть начиналась во второй картине — празднике свадьбы и окончания жатвы. Критик «Антракта» резко отзывался о номере, «в котором танцовщицы, одетые в женских костюмах, танцуют, а после того другие танцовщицы, в мужских платьях, начинают скрести сцену лопатами, граблями или косами».[1] Попытка Соколова изобразить в танце трудовой процесс, сама по себе смелая и по тем временам необычная, оказалась половинчатой по решению: слишком уж явной, истинно сен-леоновской нарочитостью отдавало сочетание условно-театральных танцев травести с натуралистической буквальностью аксессуаров.

Сам ли Соколов решил воздержаться от дальнейших хореографических опытов или отказала ему в том дирекция,— но эти опыты закончились «Последним днем жатвы» и, таким образом, ограничились пределами сезона 1867/68 года.

И вновь, как раньше, критика констатировала, что балет «в неудовлетворительном состоянии: выезжают на «Коньке-горбунке», «Дочери фараона» и «Фиаметте»; правда, царевич Иван далеко ездил на Коньке-горбунке, но теперь времена другие...»[2]

Соколов по-прежнему оставался ведущим танцовщиком в труппе Большого театра. Но двадцатилетний срок его службы миновал еще в 1866 году, и теперь дирекция забеспокоилась о достойной смене Соколову. 29 ноября 1868 года Н. И. Пельт, намеренно сгущая краски, рапортовал С. А. Гедеонову о необходимости иметь нового первого танцовщика, «ввиду того, что... репертуар Большого театра будет теперь преимущественно держаться на балете и что при двух первых танцовщицах (Генриетта Дор и А. И. Собещанская.— *В. К.*) у нас только один первый танцовщик Соколов, так что в случае его утомления или болезни балетный репертуар может вовсе остановиться и тем лишить Дирекцию сборов, ожидаемых в настоящее время исключительно от балетных представлений...»[3]

С этого времени Соколов постепенно переходил на пантомимные роли, а в 1874 году начал сочетать сценическую деятельность с преподаванием танцев в московском театральном училище.

---

[1] «Антракт», 1868, № 15, 21 апреля, стр. 2.

[2] Москвич. Московская жизнь. «Народная газета», 1868, № 41, 17 октября, стр. 2.

[3] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 21692, л. 3 об.—4.

Талантливый танцовщик-актер, он и в качестве пантомимиста обнаружил черты зрелого мастерства. Соколов был первым исполнителем роли Злого гения (Ротбарта) в балете Чайковского «Лебединое озеро», поставленном Рейзингером (1877). В «индийском» балете Гансена на музыку Невкура «Дева ада» (1879) он выступил в роли нищего Налла Тамби, который с помощью сил преисподней становился мстительным богачом. По словам критика, «г. Соколов играл *балетного* злодея по всем правилам *балетной* мимики и был, с *балетной* точки зрения, прекрасен».[1] Вместе с тем в одной из рецензий отмечалось, что тема эта не лишена была у исполнителя определенного социального звучания и что «г. Соколов (бедняк-полунищий) является quasi-протестом бедного класса против богатого».[2] Говорилось об этом с нескрываемой насмешкой, но сама попытка такого рода, пусть заявленная робко и глухо, открывала новую примечательную черту в творческом облике одного из художников-искателей Большого театра.

В 1883 году в связи с реформой московской балетной труппы Соколов был переведен на пенсию в числе девяноста пяти сокращенных танцовщиков и танцовщиц. Было ему тогда пятьдесят три года. Но Соколова помнили. И когда в 1886 году А. Н. Островский принял на себя управление репертуаром московских театров, он «пригласил к себе для личных объяснений» отставного мастера и решил «призвать на сцену к началу нового сезона».[3] Смерть Островского, последовавшая в том же году, не дала осуществиться этому намерению.

В середине XIX века московская балетная труппа располагала многими крупными танцовщиками и пантомимными актерами. «Здесь еще аплодируют танцовщикам»,— удивленно писал Ньютеру осенью 1866 года Сен-Леон. Непостоянный гость Парижа, Петербурга и Москвы, он имел достаточный опыт для сравнений и был безусловно прав: танцовщикам в Москве аплодировали более, чем где-либо, они составляли сильную часть труппы.

И. А. Ермолов

На сцене Большого театра Иван Алексеевич Ермолов (1831—1914), сын театрального гардеробщика, выступал с начала школьного обучения. Еще в 1846 году анонсы «Московских ведомостей» извещали, что 27 сентября Ермолов 4-й вместе с четырьмя партнерами исполнит арабский танец, а 30 октября, в «дивертисменте из экстернов малого возраста»,— польку вместе с Соколовым и т. д. Он был зачислен в труппу одновре-

---

[1] Точка. Московские театры. «Дева ада».. «Суфлер», 1879, № 16, 6 декабря, стр. 2.

[2] «Русский курьер», 1879, № 81, 18 ноября, стр. 2.

[3] Н. А. Кропачев. А. Н. Островский на службе при императорских театрах. М., 1901, стр. 39.

менно с Соколовым — 3 мая 1850 года[1] и быстро занял в ней видное положение. Как отмечала печать в 1853 году, «гг. Ермолов 4 и Соколов стали уже на степень любимцев здешней публики, и к чести их надобно заметить, что они видимо употребляют все старания и заботливость, чтоб поддержать и достойно оправдать ее внимание».[2]

Весной 1854 года, когда Е. И. Андреянова, отправляясь в гастрольную поездку по российской провинции, подбирала партнеров среди танцовщиков и танцовщиц московской труппы, тогдашний директор московских театров А. Н. Верстовский писал в Петербург А. М. Гедеонову: «В танцоры рекомендовал ей двух — Соколова или, еще лучше, Ермолова, сделавшего большие успехи. Соколов здоровья слабого, не выдержит, если будет много работать, а Ермолов неутомим». На самом деле Соколов был не слабее и не хуже Ермолова, именно поэтому Верстовский предпочитал удержать Соколова в Москве. В то же время он опасался вызвать неудовольствие Гедеонова, если бы Андреянова вздумала тому жаловаться. Вот почему Верстовский далее сообщал, что Андреянова, «видевши на сцене Ермолова, весьма осталась им довольна», и добавлял: «Он будет ей более всех полезен — а Соколова сама же она забраковала».[3]

Ермолов был основным партнером Андреяновой в гастрольной поездке 1854 года. 27 июня на открытии спектаклей в Харькове он выступил в «Пахите», и в местной газете молодой П. И. Вейнберг, известный потом поэт и театральный деятель, писал, что это «отличный танцор, выделывающий очень легко *невыразимо* трудные па и пируэты».[4] О том же писал воронежский рецензент В. Кузин, видевший «Эсмеральду» с Ермоловым — Гренгуаром: «Блестящая будущность ожидает молодого артиста; танцы его отличаются особенною легкостью и знанием сцены, так называемые акробатические па у него изумительны и невольно поражают зрителя».[5] Оценку подтвердило выступление Ермолова в «Бахчисарайском фонтане», поставленном танцовщиком труппы Г. Васильевым 4 ноября в Воронеже.

Занимая в 1850—1870-х годах второе после Соколова место, Ермолов исполнял многие ведущие роли романтического и позднеромантического репертуара, такие, как Альбер («Жизель»), Джемс Рюбен («Сильфида»), Фредерик («Гитана»), Матео («Наяда и рыбак»), Фриц,

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 283, л. 139.

[2] «Санкт-Петербургские ведомости», 1853, № 285, 23 декабря, стр. 1183.

[3] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 14974, лл. 50 об., 51 об.

[4] П. В[ейнберг]. Приезд г-жи Андреяновой. Балет «Пахита». «Харьковские губ. ведомости», 1854, № 26, 3 июля, стр. 202.

[5] Викт. Кузин. Местная хроника. «Воронежские губ. ведомости», 1854, № 44, 30 октября, стр 311.

а потом Перифет («Мраморная красавица»), рыбак («Дочь фараона»), Зигфрид («Лебединое озеро») и др. Он обладал отличными способностями и преданно служил своему искусству. Критика называла его «неутомимым танцовщиком, по нескольку вечеров иногда не сходящим со сцены». «Этот артист лучше всего доказывает,— писал рецензент,— до чего может достигнуть в деле искусства человек с способностями, с твердой волей и с непоколебимым убеждением... Он уже далеко опередил своих наставников. Нельзя не пожелать, чтобы такое нелицемерное служение искусству не оставалось без награды и поощрения со стороны зрителей».[1] И зрители отдавали должное танцовщику.

Отзывы о Ермолове рисуют его как сильного солиста и опытного партнера балерины. Блазис относил его «к числу легких, блестящих, исполненных энергии танцоров».[2]

С середины 1860-х годов Ермолов начал преподавать в училище и добился быстрых и заметных успехов. В. И. Родиславский писал: «Ермолов — искусный танцовщик и, как он доказал еще в недавнее время своею ученицею г-жою Ушенковою,— хороший учитель танцев».[3] Критика в особенности одобряла виртуозную пальцевую технику ученицы, исполнявшей pas de deux со своим учителем.

В 1882 году Ермолов покинул сцену, но продолжал до 1898 года вести класс усовершенствования солистов в балетной труппе Большого театра.

Его племянницей была прославленная актриса московского Малого театра М. Н. Ермолова.

Д. И. Кузнецов

Кроме Соколова и Ермолова, в московском балете имелось немало сильных классических танцовщиков-солистов. Среди них выделялся Дмитрий Иванович Кузнецов (1826—1901). В 1848 году он окончил петербургское театральное училище и был определен на службу в московскую балетную труппу. 19 апреля 1848 года танцовщик дебютировал в pas de trois из второго действия балета «Пери». С тех пор к нему постепенно переходили роли романтического репертуара: Сальватор Роза («Катарина), Конрад («Корсар»), Валентин («Фауст»), Илас («Воспитанница Амура»), Фабио («Сатанилла») и др. Кузнецов был основным партнером Андреяновой в ее поездке по провинции в 1854—1855 годах.

Замечая, что тогда вообще «не было такого резкого деления на классических и мимических артистов, так как надо было уметь вы-

---

[1] Корреспондент. Московский вестник. «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 4, 27 января, стр. 59.

[2] Карл Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы, стр. 18.

[3] В. Р[одиславский]. Бенефис гг. Ермолова и Рейнсгаузена. «Антракт», 1866, № 43, 9 ноября, стр. 2.

полнять и то и другое», его младшая современница танцовщица Е. П. Горшкова писала в неопубликованных воспоминаниях: «Таким разносторонним артистом был Кузнецов, очень хороший танцовщик и прекрасный мимист. Красавец собою, он играл всегда роли «жен премьер» (первого любовника)».[1]

1850—1860-е годы — главный период деятельности Кузнецова как романтического танцовщика-актера. С середины 1860-х годов он начал исполнять и характерные пантомимные роли, такие, как Петр в «Конькe-горбунке», Гамаш в «Дон Кихоте», бургомистр в «Коппелии» и др. Он вышел в отставку в 1883 году, одновременно с Соколовым.

Г. И Легат

Танцовщик, которого искала театральная дирекция в помощь Соколову, был найден в лице петербургского солиста Густава Ивановича Легата (1837—1895). Его отец Иоганн Легат с братом Самуэлем, шведы по национальности, приехали в Петербург в 1840-х годах и содержали увеселительные балаганы на Исаакиевской площади и Марсовом поле. «Братья Легат были большими мастерами театральной машинерии, любили и понимали сценические иллюзии»,— вспоминал о них известный устроитель площадных гуляний А. Я. Алексеев-Яковлев.[2] В 1850 году Иоганн Легат поступил на службу в петербургский Большой театр в качестве машиниста, но к концу следующего года был уволен за ненадобностью.[3] Талантливый механик-изобретатель, он впоследствии погиб в Петербурге при первом полете воздушного шара. Мать Густава Легата Софья (Констанция) Леде поступила в балетную труппу фигуранткой и прослужила до 1860 года. Своих троих детей она определила в театральную школу.

Весной 1857 года Густав Легат окончил класс Мариуса Ивановича Петипа и был принят в петербургскую труппу,[4] но видного места не занял.

Г. И. Легата неоднократно командировали в Москву. 2 декабря 1865 года он возобновил там балет Перро «Мечта художника», но и эта работа не принесла ему успеха. Как писал рецензент, «г. Легат поставил этот балет обыкновенным рутинным порядком... действующие или танцующие делают свое дело, а остальные лица на сцене сидят или стоят, как совершенно посторонние балету». О Легате — исполнителе роли Альвареца он писал: «Танцы его выработаны и отчетливы,

---

[1] Е. П. Горшкова. Воспоминания. Рукопись. Любезно предоставлена Ю. А. Бахрушиным.

[2] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг. Кузнецова. Л.— М., «Искусство», 1948, стр. 50

[3] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 12645, л. 1.

[4] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 1785, л 1.

но в них есть что-то механическое, неодушевленное. Впрочем, он искусный танцовщик, хотя далеко не из первоклассных».[1]

Зимой 1868/69 года Легат вновь приезжал на гастроли, а с 4 апреля 1869 года был переведен в Москву на постоянную службу вместе с женой, танцовщицей М. С. Гранкен. В 1872 году он перешел в русское подданство.

Сценический путь Г. И. Легата не изобиловал яркими событиями. Танцовщики московской сцены потеснились, предоставив ему возможность исполнять в очередь с ними роли текущего репертуара, однако стать создателем сколько-нибудь значительных новых образов ему не пришлось. Для своих бенефисов он выбирал старые романтические балеты — «Жизель», «Эсмеральду», «Сатаниллу», но тут же шли «Маркитантка», «Конек-горбунок», «Царь Кандавл», комическая «Волшебная флейта». Пресса отзывалась о нем редко и сдержанно: не бранила, но и не восхищалась. Легат был техничным, хотя и недостаточно артистичным классическим танцовщиком. В 1872 году он заменил одряхлевшего Фредерика в должности старшего учителя танцев, но уже в 1874 году уступил этот пост С. П. Соколову. В 1875 году он был уволен, не выслужив пенсии, и вынужден был в 1882—1885 годах вернуться на московскую сцену, чтобы вновь занять место полезного и добросовестного исполнителя.

Свой последний сезон — 1885/86 года — он дослуживал в Мариинском театре. К тому времени там уже закончили свой сценический путь его сестра Аделаида и брат Эрнест и начинала свою деятельность танцовщицы его дочь Вера Легат. За ней пришли на сцену Николай, Евгения, Иван и Сергей Легаты. Театральная «династия», родоначальником которой явился Густав Легат, сыграла заметную роль в истории русского балетного исполнительства. В настоящее время представительницей этой династии является Татьяна Легат, танцовщица Ленинградского академического театра оперы и балета имени С. М. Кирова.

Мастера пантомимы

Талантливые актеры-мимы продолжали на московской сцене традиции Глушковского и Пешкова. Деятельность таких мастеров, как Ф. А. Рейнсгаузен, В. Ваннер, В. Ф. Гельцер и др., представляла одно из наиболее прогрессивных творческих течений в искусстве московского балета 1850—1870-х и позднейших годов. К концу столетия, называя эти ставшие уже полулегендарными имена, современник вспоминал: «Мы помним этот балет, когда он был обставлен такими первоклассными мимическими талантами, как Рейнсгаузен, Ваннер... В то блестящее время московского балета и все наиболее выдающиеся

---

[1] О. Н. Возобновление балета «Мечта художника». «Антракт», 1865, № 178, 6 декабря, стр. 3.

артисты нашего Малого театра, и оперные певцы, не выключая первых персонажей заезжих итальянцев, ходили в балет *учиться* удивительной пластике и художественной выразительности драматических движений на сцене. Как тогда умели тонко вести самый сложный *мимический рассказ* и как умели *слушать* его окружающие...»[1]

Тесно соприкасаясь с искусством таких танцовщиц-актрис, как П. П. Лебедева и О. Н. Николаева, мастерство московских пантомимистов обозначило целую эпоху в истории Большого театра.

Ф. А. Рейнсгаузен

Первым в этом ряду по праву стоит имя Федора Андреевича Рейнсгаузена (1827—до 1900). Сын тверского мещанина, Рейнсгаузен был отдан в московское театральное училище и уже осенью 1837 года, десятилетним мальчиком, играл на сцене Большого театра роль юного графа в пантомимном балете «Мальчик с пальчик», поставленном Ф. Гюллень-Сор на музыку А. Е. Варламова и А. С. Гурьянова. В этом спектакле роль людоеда играл выдающийся пантомимист Н. А. Пешков, роль Юрселии — молодая, недавно окончившая школу Е. А. Санковская. Так начинался большой артистический путь Рейнсгаузена.

Из московского училища он был переведен в петербургское, которое окончил весной 1847 года. В марте 1849 года он возвратился в Москву,[2] где прослужил вместе с Соколовым и Кузнецовым вплоть до театральной реформы 1883 года.

Следуя благородно-картинной манере романтической пантомимы, Рейнсгаузен достигал здесь подлинной виртуозности. С экспрессией он изображал отверженного лесничего Ганса в «Жизели». Играя в «Корсаре» роль коварного Бирбанто, он, по словам А. М. Дмитриева, «был очень хорош: физиономия, жесты — все прекрасно выражало волнения этой дикой, злой, чувственной натуры».[3] С не меньшим успехом играл он и Конрада в том же балете.

Товарищи по сцене были единодушны в оценке его таланта и мастерства. Блазис писал, что Рейнсгаузен «превосходно изучил искусство игрою физиономии и взгляда выражать все душевные движения; этим он достиг того, что его игра понятна зрителю, как и игра драматического актера».[4] К. Ф. Вальц считал его лучшим исполнителем ролей романтических злодеев в балетах Перро: Клода Фролло в «Эсмеральде», Мефистофеля в «Фаусте». А танцовщица Е. П. Горшкова вспоминала: «Знаменитый Рейнсгаузен неподражаемо играл злодеев. Помню, стоя в кулисе перед выходом на сцену, я как-то оказалась

---

[1] «Московские ведомости», 1898, № 285, 16 октября, стр. 5.

[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 11654, лл. 1, 3 и об.

[3] А. Дмитриев. Наш балет. «Антракт», 1865, № 129, 10 октября, стр. 3.

[4] Карл Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы, стр. 19.

рядом с Рейнсгаузеном в роли Кандавла. Его грим и сосредоточенность поразили меня, вызвав даже ощущение жути. Я, артистка, привыкшая к сцене, чувствовала рядом с собою не артиста Рейнсгаузена, а именно царя Кандавла». Это свидетельство подтверждается тем, что писала о Рейнсгаузене в роли Кандавла современная критика. По отзыву С. Д. Полторацкого, «г. Рейнсгаузен, замечательно талантливый мимик нашего балета, прекрасно, выразительно передал роль царя Кандавла».[1]

Виртуозность актера поражала зрителей даже в пределах одного и того же амплуа. На бенефисе Кузнецова 4 сентября 1867 года, а потом на бенефисе Манохина 26 апреля 1868 года Рейнсгаузен сыграл, одного за другим, трех балетных «злодеев»: Клода Фролло в сценах из «Эсмеральды», Мефистофеля в сценах из «Фауста» и царя нубийского в сценах из «Дочери фараона». Решая столь трудную исполнительскую задачу, этот искусный мастер представления дал резкие и ни в чем не повторявшиеся характеристики. Кроме того, по отзыву критика, «в его игре видно было знакомство с теми литературными произведениями, из которых заимствованы и Мефистофель и Клод Фролло». Последнее обстоятельство говорило об общей высокой культуре сценического творчества, о прочности традиций московской школы, воспринятых актером. Не случайно тот же критик прибавлял, что «г. Рейнсгаузена относительно мимики мы можем сравнить только с незабвенной и незаменимой г-жою Лебедевой, при которой даже отъявленные враги балета делались балетоманами».[2]

Рейнсгаузен умел справляться и с актерскими задачами, чуждыми его индивидуальности романтического актера. С уважительным сочувствием писал рецензент «Конька-горбунка» о том, что «г. Рейнсгаузен удачно выполнил роль Конька-горбунка и не сбился ни разу с того галопного аллюра, с которым балетмейстер вывел его на сцену».[3] Правда, в некоторых комедийных ролях и Рейнсгаузен впадал в излишнюю утрировку там, где его предшественники 1840-х годов проявляли больший такт и бо́льшую строгость. Таков был, например, его простак Гюрн в «Сильфиде»: актер пошел навстречу Фредерику, который, возобновляя спектакль в свете новейших, сен-леоновских «выводов балетной науки», растерял при этом многие поэтические ценности романтического прошлого.

Одним из значительных созданий Рейнсгаузена был Дон Кихот в балете Петипа. Современники восторженно отзывались об этом об-

---

[1] С. П[олторацкий]. Московская жизнь. «Царь Кандавл». «Голос», 1869, № 1, 1 января, стр. 1.

[2] Диллетант. Бенефис г. Манохина. «Антракт», 1868, № 17, 5 мая, стр. 4.

[3] Записки Москвича. Новый балет *Конек-горбунок*. «Московские ведомости», 1866, № 259, 9 декабря, стр. 3.

разе, наделенном красками горького комизма. Эта актерская работа жила в памяти москвичей долгие годы. Оперный певец А. Л. Шарпантье, муж танцовщицы Л. Н. Гейтен, вспоминал в 1900 году, что «когда в этом балете выступал Рейнсгаузен, его приходили смотреть Самарин и Шумский,— они находили, чему учиться!»[1]

В. Ваннер

В 1855 году в Москву приехал мимический актер и комик-буфф Вильгельм Ваннер (1820—1889). Он родился в Штутгарте (Вюртемберг), окончил местную театральную школу и поступил в придворный штутгартский театр первым характерным и комическим танцовщиком. В 1848 году, разгневанный революционными событиями в Германии, вюртембергский король упразднил балет, содержавшийся на его средства. Ваннер, замешанный в этих событиях, странствовал с группой актеров по Швейцарии, Эльзасу и Лотарингии, гастролировал в Финляндии, Латвии, Эстонии и, наконец, в 1851 году очутился в Петербурге.

1 марта 1851 года Ваннер был зачислен в петербургскую казенную труппу, выступал в балетных спектаклях и в представлениях театра-цирка, однако не проявил себя достаточно интересно и был уволен 1 октября 1854 года.[2] Уезжать из России ему не хотелось, и он отправился в поездку по провинции вместе с Андреяновой и ее труппой. 5 апреля 1855 года директор театров докладывал министру двора: «Имея в виду, что при с.-петербургских театрах в Ваннере не предстоит надобности, но есть вакансия для танцовщика (вроде Ваннера) при московских театрах, я и полагаю принять его к тамошней дирекции».[3] В московском балете Ваннер нашел себя. Он прослужил там тридцать пять лет и в феврале 1889 года распрощался со зрителями на правах «заслуженного, почтенного и талантливого артиста».

Популярность у москвичей Ваннер завоевал сразу. Он сразу оказался там «своим» актером, напомнив о блестящем искусстве комика Фердинанда Урбани, которого так любили москвичи в 1820—1830-х годах. По справедливому замечанию Ю. А. Бахрушина, «Ваннер оживил в московском балете традиции гротескового танцовщика».[4] Так именно считали и современники.

Спустя десять лет после появления Ваннера в Москве А. М. Дмитриев писал в цитированном обзоре «Наш балет»: «Лучший комический танцор наш — это г. Ваннер. Артист этот владеет своей физиономией с замечательным совершенством, и фигура его, когда это бывает нужно,

---

[1] А. Л. Ш[арпан]тье. Почему балет падает? «Русский листок», 1900, № 321, 20 ноября, стр. 3.

[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 13085, л. 5; д. 15469, л. 5.

[3] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 15469, л. 7.

[4] Ю. А. Бахрушин. Балет Большого театра. В сб.: «Государственный ордена Ленина академический Большой театр Союза ССР», М., изд. театра, 1947, стр. 236

комична до крайности. Игра его всегда жива, весела и в состоянии рассмешить хоть кого». Блазис, понимавший толк в подобных вещах, свидетельствовал: «В игре г. Ваннера много естественности и ловкости; он мастерски умеет выставить на вид все мельчайшие оттенки роли».

Одной из коронных ролей Ваннера, исполненных безудержного комизма, была роль Бертрама в балете Огэ «Роберт и Бертрам, или Два вора», поставленном в Москве Ф. И. Кшесинским в 1859 году. Юмор ситуации заключался в том, что воры, скрывающиеся от полицейских, боялись своих преследователей, а те ничуть не меньше боялись их. Хитрость и ловкость торжествовали победу над тупостью и ротозейством. Вот характерная для этого балета сцена в пересказе рецензента-современника: «Когда сержанты решаются, наконец, схватить злоумышленников, злоумышленники начинают танец, во время которого весьма часто задевают полицейских по лицу ногами с такой энергией, что старший сержант, почтенный старик, не может даже удержаться на ногах, после чего Роберт и Бертрам опять скрываются». Ваннер выступал в этом балете несчетное количество раз. Взял он его и для своего бенефисного спектакля 28 октября 1869 года, о котором критик писал: «Г. Ваннер прекрасно обрисовал роль трусливого вора: в каждом движении его видно было, что он всякую минуту боится попасть в руки жандарма, в роли которого в этот вечер впервые появлялся даровитый г. Гельцер».[1] В той же традиции демократического балетного фарса возник и собственный постановочный опыт Ваннера — одноактный комический балет «Сержант-фанфарон», поставленный актером в свой бенефис 6 января 1874 года.

В сходных комедийно-танцевальных приемах Ваннер играл и роль слуги в «Дочери фараона». Как писал С. П. Яковлев, «г. Ваннер чрезвычайно комичен в роли слуги-англичанина; он очень ловко оканчивает единственное свое па в рыбачьей хижине».[2] Роль была второстепенная, но когда однажды в ней выступил другой исполнитель, рецензент заявил: «Мы заметили рабскую подражательность нашему любимцу; казалось, делалось все то же и так же, а выходило не так и не то».[3]

Комедийность игры Ваннера обогащалась характерностью, о которой говорил Блазис, а если роль допускала — то и психологичностью. Ваннер с успехом сыграл большое количество пантомимных ролей в балетах, где главным был психологически достоверный пластический рисунок.

---

[1] Нетеатрал. Театральная хроника. «Всеобщая газета», 1869, № 82, 4 ноября, стр. 1.

[2] С. Я[ковлев]. Слово за *Дочь фараона*. «Московские ведомости», 1865, № 8, 12 января, стр. 3.

[3] Нетеатрал. Театральная хроника. «Всеобщая газета», 1869, № 105, 10 декабря, стр. 1.

В одних спектаклях Ваннер выступал партнером-комиком драматического мима Рейнсгаузена, а в других исполнял те же роли, что и он. Ваннер был первым и, по мнению многих, даже лучшим исполнителем роли Дон Кихота в спектакле Петипа, чем Рейнсгаузен.[1] Критик премьеры утверждал, что Ваннер «словно создан для роли Дон Кихота: даже рост его и весь склад вполне гармонируют с типом Рыцаря Печального Образа, который давно и определительно сложился в воображении каждого читавшего роман».[2]

Рейнсгаузен и Ваннер талантливо продолжали романтическую традицию пантомимной игры, которая всегда занимала особое, специфическое место на московской балетной сцене и ценилась там не менее, чем искусство виртуозного танца.

Л. Эспиноза

Своеобразное место занял в московской труппе гротесковый танцовщик-мим Леон Эспиноза (1825—1903), недолго, впрочем, там задержавшийся. Испанец по происхождению, он родился в Гааге, куда бежали его родители от преследований инквизиции. Искусству танца он обучался в Париже у Жюля Перро, Филиппа Тальони, Люсьена Петипа и других прославленных хореографов. Физические данные не позволили ему стать исполнителем «благородного стиля». Зато он прославился как «танцовщик-гротеск» и выступал в качестве такового в Италии, Англии, Германии, Австрии, Швеции, Америке.[3]

В середине 1860-х годов Эспиноза приехал в Россию и сначала показывался на летних и зимних увеселительных сценах. «Он был удивительно странным человеком,— рассказывал о нем К. Ф. Вальц.— Родом испанец, с совершенно коричневым цветом лица, бритый, с громадным крючковатым носом, он поражал всех своим миниатюрным ростом — это был сущий карлик. Само собою разумеется, что хотя он и славился своими прыжками, пируэтами и чисто акробатическими тур-де-форсами, но найти роль для подобной фигуры было делом незаурядным».[4] Однако роли находились, да и сам Эспиноза располагал собственным, подобранным для себя репертуаром.

21 февраля 1869 года директор театров Гедеонов направил министру двора рапорт, испрашивая «разрешения заключить контракт на три года, считая с 1-го минувшего января, с весьма известным в хореографическом мире танцовщиком-гротеск Леоном *Эспинозою*, на следующих

---

[1] Д. Мухин. Балет *Дон Кихот.* «Московские ведомости», 1900, № 330, 29 ноября, стр. 5.

[2] Нетеатрал. Театральная хроника. «Всеобщая газета», 1869, № 116, 30 декабря, стр. 1.

[3] [Edouard] Espinosa. Technical Vade Mecum. London, 1948, p. 133.

[4] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре, стр. 109.

условиях: жалованья 2000 р. в год, поспектакльных по 10 р. за представление и полубенефис в зимнее время. С самой постановки балета *Царь Кандавл* в Москве г. Эспиноза принимает в нем безвозмездное участие, исполняя две роли — негра и сатира, и имеет перед московскою публикою огромный успех. Репертуар этого даровитого артиста обширен, и у него есть в запасе много небольших балетов, частью заимствованных, частью сочиненных им самим, и он не только может принимать в них личное участие, но и ставить их на сцену».[1]

Дебют Эспинозы в «Царе Кандавле» состоялся 22 декабря 1868 года, в день московской премьеры балета Петипа, и сразу заставил заговорить о необычном танцовщике. «Он понравился публике, и действительно он хороший комик»,— писал С. Д. Полторацкий.[2] Успех оказался прочным. Год спустя, в очередной рецензии на очередное представление этого балета отмечалось, что «по обыкновению приводил в восторг публику г. Эспиноза в танце сатира и по обыкновению свой трудный танец, по требованию зрителей, повторял».[3] Много времени спустя, в год смерти танцовщика, современник премьеры «Царя Кандавла» вспоминал, как тот «был неподражаем при исполнении сатира. Эспиноза был первоклассный гротеск; на сцене московского Большого театра, танцевавши этого сатира, с ним случился такой казус: он нарядился в костюм, сделанный им за свой счет, и до выхода стоял за кулисами, прикрытый плащом. Велик был ужас режиссера, всей труппы и публики, когда он, сдернувши плащ, выскочил на сцену и стал «выделывать козла», облаченный в одно только трико, с веткою виноградной лозы у пояса. Первый спектакль поневоле пришлось ему остаться в этом допотопно-мифологическом костюме, а затем его нарядили уже в другой, казенный».[4]

По тем временам такая выходка против «хорошего вкуса» казалась неслыханным чудачеством. О чудачестве Эспинозы рассказывает и К. Ф. Вальц.

При всем том Эспиноза меньше всего намеревался эпатировать публику. В своей области он был артистичен и подлинно художествен Танцы, которые он исполнял в дивертисментах или вставлял в репертуарные балеты, как правило, отвечали самым высоким требованиям профессиональной сцены. Об одном из таких номеров — о танце Пьеро —

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 21847, л. 2 и об

[2] С. П[олторацкий]. «Царь Кандавл». Дебют г. Эспиноза. «Голос», 1869, № 1, 1 января, стр. 1.

[3] Нетеатрал. Театральная хроника. «Всеобщая газета», 1869, № 114, 23 декабря, стр. 3.

[4] Старый балетоман. Театральное эхо «Петербургская газета», 1903, № 96, 10 апреля, стр. 4.

критик писал: «Г. Эспиноза в комическом танце «pas de Pierrot» делал по обыкновению *чудеса*. Но всего изумительнее то, что карикатурному танцу он умел придать грацию и прелесть».[1]

В текущем репертуаре московского Большого театра для Эспинозы находилось и достаточное количество драматически действенных ролей. Он играл Санчо Пансу в «Дон Кихоте», крестьянина Падди в «Трильби» и др. Одной из самых выигрышных у него была роль дурачка-крестьянина Сотине в старинном балете «Мельники». С участием Эспинозы этот балет, по признанию критики, становился «забавным до того, что с верхов слышится то *ах, батюшки!* то *го-го-го!* Что выделывал тут г. Эспиноза, того пером не передать. Ипохондрику я прописал бы прием этого комического балета, и, уверен, мой пациент обрел бы исцеление. Вот, например, одна крошечная сценка. Ночь, темно. Мельник привозит ручную тачку, чтоб увезти на ней куль муки. На минуту отходит он, и дурачок Сотине хочет подслужиться хозяину, берется за тачку и вправ ее рассыпает: колесо отлетает прочь, рукоятки отваливаются, остается одно днище. Сотине не теряется: ложится ничком на днище, куль кладет на себя, руки служат ему осью для колеса, а ноги приподнимает он в форме рукояток, за которые и берется мельник, и импровизованная тачка катится через всю сцену. Хохот и аплодисменты сопровождают этот маневр».[2]

Изредка Эспиноза ставил и сам короткие комические балеты-дивертисменты. В его бенефис 3 февраля 1870 года, после сцен из «Катарины» и «Дон Кихота», шел сочиненный им большой фантастический дивертисмент «Гамадриада и Демон»; главные роли этого дивертисмента исполняли Манохина и Эспиноза в окружении женского кордебалета.

Комедийные приемы Эспинозы, при всей их резкой индивидуальной окрашенности, во многом перекликались со стародавними традициями московской балетной сцены. Оттого и пользовался этот актер популярностью у зрителей Большого театра, особенно у демократических зрителей верхних ярусов. Несколько упрощая имя приезжего танцовщика, они любили называть его Спинозой, и это сокращенное имя тогда же попало на заметку к московским фельетонистам.[3] Из живого разговорного обихода усеченное имя «любимца публики» проникло — скорее всего непреднамеренно — и на страницы русской художественной литературы. Юркого Спинозу поминает персонаж рассказа

---

[1] Нетеатрал. Театральная хроника. «Всеобщая газета», 1869, № 78, 29 октября, стр. 2.

[2] Нетеатрал. Театральная хроника. «Всеобщая газета». 1869, № 82, 4 ноября, стр. 2.

[3] См., напр.: Епифан Бархатов. Рынок драматических невольников. «Всеобщая газета», 1869, № 113, 21 декабря, стр. 1—2.

Лескова «Шерамур» (1879), Спинозу, выделывающего ногами кренделя, называет герой чеховской «Свадьбы» (1889).[1]

К тому времени, когда писались эти произведения, Эспиноза давно покинул Россию — контракт, истекший к концу 1871 года, не был возобновлен, несмотря на просьбу Петипа,[2] — и оба русских писателя, возможно, даже не подозревали об истинном источнике странного народного речения, приписавшего Спинозе качества плясуна.

В. Ф. Гельцер

Таланты Рейнсгаузена и Ваннера сочетал Василий Федорович Гельцер (1840—1908). Он окончил московскую школу весной 1856 года и в 1860 году был переведен из кордебалета в солисты. Первые десять лет службы он не имел возможности проявить свои выдающиеся мимические способности. Наконец в 1866 году он получил роль Иванушки-дурачка в «Коньке-горбунке». Это явилось событием не только в жизни молодого актера, но и в жизни всего московского балетного театра.

Сохранив в своем исполнительском творчестве широту и ясность пластического жеста, выпуклую рельефность мимического рисунка, которыми славился Рейнсгаузен, сохранив также острое ощущение комедийных ситуаций и умение броско донести их до зрителей, отмечавшее сценические работы Ваннера, Гельцер отбросил то, что было в игре обоих мастеров устарелого. Аффектированные страсти, гротескные приемы, весь арсенал нарочито театральных средств создания балетного мимического образа он заменил простотой и искренностью игры, сближавшей его с мастерами московской драмы. Это было поистине новое слово в балете, сказанное, пожалуй, раньше времени, хотя критика не раз отмечала те качества в исполнительстве Гельцера, которые позже были бы по праву названы реалистическими.

Высоко оценивая игру Гельцера в роли Иванушки-дурачка, критик «Московских ведомостей» добавлял: «Достойно похвалы и то, что он не вдавался в утрировку».[3] Это мнение разделяли и другие критики, причем некоторые заявляли, что Гельцер добивался правдивости образа вопреки сен-леоновской хореографии. В. И. Родиславский писал: «В роли Иванушки-дурачка был хорош г. Гельцер, насколько это только позволял ему автор балета, совершенно исказивший в первом акте характер этого сказочного героя, а в остальных предоставивший

---

[1] См.: В. Красовская. Почему Спиноза выделывал «кренделя». «Вопросы литературы», 1959, № 6, стр. 249—250.

[2] «Ваше сиятельство! — писал Петипа. — Не соблаговолите ли Вы завершить возможно скорее ангажемент г. Эспинозы, так как в настоящее время его талант мне совершенно необходим в балетах, которые я возобновляю» (ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 21847, л. 22, подлинник по-французски).

[3] Записки Москвича. Новый балет *Конек-горбунок*. «Московские ведомости», 1866, № 259, 9 декабря, стр. 3.

ему только одни падения, кувырканья да пинки».[1] Замечание было несомненно верное. Как и петербургские исполнители Иванушки — Н. П. Троицкий и Т. А. Стуколкин, Гельцер проделывал сложнейший творческий труд: роль, созданную по схеме старинных комедийных персонажей итальянского и французского балетов, он наполнял иным, необычным содержанием. Текст роли — а для актера-мима таким текстом является пластический рисунок образа — был во многом верен старым канонам, изменялось лишь его произношение. Движение становилось не просто броским знаком чувства, а наполнялось этим чувством изнутри, так сказать, изнутри окрашивалось им. Роль Иванушки-дурачка Гельцер сыграл более трехсот раз,[2] а с 1893 года перешел и на роль хана.

В этом плане, часто идя вразрез с общим стилем постановки и исполнительства, продолжал и дальше свою работу один из первых зачинателей реалистической игры в русском балете Гельцер. Осенью 1869 года в бенефис Ваннера он впервые сыграл полицейского в «Роберте и Бертраме». По признанию критика, актер «из ничтожной роли жандарма создал тип, и невольно глаза зрителя следили за добродушною толстою фигурой блюстителя порядка, нравственности и тишины».[3] Отказ от гротеска и буффонады, характерный «почвенный» юмор преобразили заигранную роль и сообщили ей непредвиденный интерес.

Так сыграл Гельцер великое множество ролей, включая Емельяна из «Папоротника» и Санчо из «Дон Кихота», старую крестьянку Марселину из «Тщетной предосторожности» и чудаковатого Коппелиуса из «Коппелии». Так были сыграны им и роли совсем другого плана, некогда принадлежавшие Рейнсгаузену и, по сути дела, в большинстве своем относившиеся к амплуа злодеев: лесничий Ганс в «Жизели», мятежник Бирбанто в «Корсаре», царь нубийский в «Дочери фараона».

Когда Рейнсгаузен играл Клода Фролло, Гельцер выступал в роли Квазимодо; лишь позднее к нему перешла и эта роль, столь почитаемая у балетных мимических актеров. Хваля Рейнсгаузена за ее исполнение, К. Ф. Вальц замечал, что созданный им образ был цельным, «хотя он вел эту роль и не так, как впоследствии исполнял ее В. Ф. Гельцер».[4] Если вглядеться в изображение Гельцера, игравшего Клода Фролло в балете Жюля Перро «Эсмеральда», а затем и в «Дочери Гудулы» А. А. Горского (1902), станет ясна разница в подходе к ролям Рейнсгаузена и Гельцера, верно констатированная, но не раскрытая Вальцем.

---

[1] В. Р[одиславский]. Московский театр. «Антракт», 1866, № 47, 7 декабря, стр. 6.

[2] Бенефис В. Ф. Гельцера. «Московские ведомости», 1900, № 340, 9 декабря, стр. 5.

[3] Нетеатрал. Театральная хроника. «Всеобщая газета», 1869, № 82, 4 ноября, стр. 1.

[4] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре, стр. 71.

Огромный выпуклый лоб мыслителя, глубоко запавшие, горящие мрачным огнем глаза, сурово сжатые губы и опущенные углы рта, спокойно и властно скрещенные на груди руки и — самое удивительное в статике портрета — ощущение медлительной, зловещей поступи Клода Фролло говорят о такой многогранности образа, какой не всегда удается достигнуть современным исполнителям. Это злодей, но злодей страдающий, с душой глубокой и когда-то не чуждой светлых порывов, единственный из героев романа Гюго, способный холодно оценить драматизм событий, деятельным участником которых является он сам. Таков был образ, созданный Гельцером.

Таковы были и другие роли мимико-характерного плана: немой слуга малаец в опере А. Ю. Симона «Песнь торжествующей любви», индийский факир в опере А. С. Аренского «Наль и Дамаянти». В игре балетного актера сосредоточивался главный интерес оперных спектаклей. «Это большой артист. Он положительно создал эту ответственную роль»,[1] — писал композитор Ю И. Блейхман после премьеры оперы Симона. Выше уже приводились свидетельства К. Ф. Вальца, В П. Шкафера. Современники оставили много отзывов подобного рода.

Естественно, Гельцеру, как и Соколову, было тесно в рамках исполнительства, тем более что среди огромного количества ролей далеко не все удовлетворяли его актерским стремлениям. И если Соколов искал выхода в деятельности балетмейстера, то Гельцер обратился к деятельности литературной, став одним из авторов сценария «Лебединого озера». Музыка Чайковского, разумеется, заслонила собой достоинства сценария. Но в условиях жизни московского балета 1870-х годов достоинства эти были немалыми, о чем будет сказано ниже. Во всяком случае, можно поставить в заслугу В. Ф. Гельцеру и его соавтору В. П. Бегичеву, что они поняли замысел Чайковского глубже многих последующих своих правщиков, навязывающих балету «Лебединое озеро» условно оптимистический финал.

Своеобразным апофеозом актерского творчества Гельцера, а вместе с тем — и всей традиции пантомимной игры, которую он, совершенствуя и обновляя, олицетворял на сцене Большого театра, явилась роль феи Карабос в «Спящей красавице» Чайковского, поставленной в 1899 году Горским по петербургскому образцу Петипа. С. В. Флеров писал: «Роль злой феи Карабос играет г. Гельцер. Хорошая старая балетная школа, где вырабатывались настоящие артисты мимованной драмы, какими были Рейнсгаузен, Ваннер и Лебедева,— чтобы назвать несколько имен, знакомых всей Москве,— эта школа, отнюдь не прене-

---

[1] Ю. Блейхман. *Песнь торжествующей любви.* «Театр и искусство», 1898, № 1, 1 января, стр. 6.

брегавшая в то же время пластическою и гимнастическою стороной балетного искусства, имеет, думается мне, в лице г. Гельцера едва ли не единственного и последнего своего представителя в московском балете. Смотреть на г. Гельцера — чистое наслаждение. Он совершенно вживается как актер в исполняемую им роль и проводит ее мимически с такою художественной рельефностью, что зритель невольно сам себе подсказывает те слова, которые артист при других условиях должен был бы произнести со сцены».[1] Гельцер завершал традицию. Но только этим его место в истории балетного театра не ограничивается. Он сам, полной мерой своего мастерства и таланта, внес новое в приемы пантомимной игры, обогащая и развивая эти приемы, передавая традицию своим многочисленным ученикам.

В. Ф. Гельцер посвятил всю жизнь балетному театру Москвы. Не оставляя исполнительской деятельности, которая всегда была для него главной, он в 1894—1901 годах являлся режиссером московской балетной труппы. С 1889 года он преподавал пластику на драматических курсах московского театрального училища, а с 1898 года — жестикуляцию и мимику в балетных классах этого училища. Учениками Гельцера считали себя многие крупные деятели музыкального и не только музыкального театра. Ю. М. Юрьев вспоминал о начале своего актерского пути: «Я занимался пластикой, повторяя приемы, воспринятые мною на курсах от такого замечательного преподавателя, каким был знаменитый В. Ф. Гельцер».[2] «Преподаватель он был исключительный,— писал В. П. Шкафер,— и его танцевальный класс всегда был переполнен: он увлекательно показывал всевозможные па, и надо было видеть, как мы все старались хорошо повторить показанное».[3] Традиции его мастерства передаются от поколения к поколению московских танцовщиков и пантомимистов.

1 сентября 1906 года Гельцер был уволен в звании заслуженного артиста императорских театров.[4] Он прослужил в Большом театре ровно полстолетия.

В. Ф. Гельцер был представителем замечательной театральной «династии». Рядом с ним работали в искусстве его сестра — актриса Малого театра Вера Гельцер, братья Анатолий Гельцер — московский театральный декоратор и Федор Гельцер — петербургский танцовщик. В 1894 году на сцену Большого театра пришла его дочь Екатерина Гельцер, одна из крупнейших русских танцовщиц, передавшая реали-

---

[1] С. Васильев [Флеров] Театральная хроника. «Московские ведомости», 1899, № 259, 20 сентября, стр. 3.

[2] Ю. М. Юрьев. Записки, т. II. Л.— М., «Искусство», 1945, стр. 24.

[3] В. П. Шкафер Сорок лет на сцене русской оперы, стр. 61—62.

[4] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 401, л. 260.

стические традиции отца советскому балетному театру. Другая его дочь, Любовь Гельцер, играла в 1898—1906 годах на сцене Московского Художественного театра.

Характерные танцовщики

В московской труппе, в отличие от петербургской, не было четких градаций амплуа. Классические танцовщики Соколов, Ермолов, Кузнецов часто исполняли характерные пляски и целые характерные партии, выступали в мимических ролях. То же происходило и с другими мастерами труппы. Но если Рейнсгаузен, Ваннер, Гельцер были все-таки в первую очередь актерами пантомимы и только во вторую — характерными танцовщиками, то, например, А. Ф. Бекефи и А. К. Гиллерт прежде всего посвятили себя характерному танцу и лишь потом раскрылись как пантомимисты. Одной из самых примечательных фигур был здесь А. М. Кондратьев, проделавший путь от характерного танцовщика к драматическому актеру и режиссеру Малого театра.

Алексей Михайлович Кондратьев (1846—1913) пришел в балетную труппу из петербургского училища в 1864 году и поначалу специализировался в области характерных танцев, главным образом русских и — шире — славянских. Уже через два года он блеснул своим искусством на московской премьере «Конька-горбунка», создав в паре с О. Н. Николаевой содержательную танцевально-игровую сцену из украинской пляски. Касаясь сюиты характерных танцев последнего акта, В. И. Родиславский утверждал: «Лучший из этих танцев — малороссийский, исполняемый г-жою Николаевою и г. Кондратьевым. Впрочем, это не танец, а небольшая довольно характерная мимическая сцена, которую публика заставила повторить».[1] Запомнился современникам и русский танец: полвека спустя один из них вспоминал, что «русскую прекрасно плясал в этом же балете Кондратьев».[2] Подлинностью своей национальной основы выделялся в эклектичном «Папоротнике» русский танец, исполненный той же парой. Как писал анонимный критик, «г. Кондратьев и г-жа Николаева пляшут камаринскую — пляску, действительно запечатленную русским характером и хорошо исполненную, так что публика по справедливости заставила ее повторить».[3]

Исполнительство Кондратьева во многих случаях вырастало до значения активного соавторства с хореографом. Танцовщик вносил в образы пляса свое знание народных характеров, свой актерский темперамент. Отзывы, подобные приведенным, постоянно сопровождали

---

[1] В. Р[одиславский]. Московский театр. «Антракт», 1866, № 47, 7 декабря, стр. 5.

[2] Н. В. Давыдов. Из прошлого. М., 1913, стр. 71.

[3] «Антракт», 1868, № 1, 7 января, стр. 10.

выступления характерного танцовщика Кондратьева, одаренного преемника Райкова и Лобанова.

Актер и танцовщик плодотворно сочетались в нем, но вскоре актер победил. В 1869 году Кондратьев уехал в Тифлис, начал работать в драме.[1] В 1873 году он перешел в труппу Малого театра актером на бытовые роли. С 1877 года он стал уже помощником режиссера, с 1898 года — режиссером и, наконец, в 1901—1907 годах — главным режиссером Малого театра.

Путь Кондратьева самой своей необычностью подтверждал, как тесен оставался в ту пору союз обоих московских театров — музыкального и драматического.

В московской труппе имелось и еще несколько превосходных характерных танцовщиков. Помимо Кондратьева, выделялись Арнольд Гиллерт, перешедший сюда из варшавского оперного театра и прослуживший в Москве тридцать лет — с 1856 по 1885 год,[2] и Альфред Бекефи, ангажированный осенью 1865 года из числа девяти венгерских гастролеров, выступавших в Петербурге и Москве под руководством Фридриха Бекефи-отца.[3]

«Мазуристов хороших у нас двое: г. Гиллерт и г. Бекефи...— писал в своем обзоре А. М. Дмитриев.— Мазурку оба они танцуют прекрасно,— г. Бекефи даже гораздо живее, энергичнее Гиллерта, но зато г. Гиллерт несравненно благороднее; это мазурист-джентльмен».[4] Разумеется, исполнение мазурки само по себе не могло служить пробным камнем оценки танцовщика: мазурка была лишь одной из разновидностей характерных танцев. Бекефи, например, не знал равных себе и в венгерском танце чардаш: «Бекефи приобрел себе известность его мастерским исполнением», — свидетельствовал один из критиков.[5]

Но если деятельность Гиллерта на московской сцене протекала безбурно, то путь Бекефи прервался в самом начале и возобновился после длительного перерыва. Неблаговидную роль в судьбе талантливого танцовщика сыграл Сен-Леон.

Вначале Бекефи был приглашен на один зимний сезон. Как сообщал в московскую контору управляющий петербургской конторой императорских театров, министр двора 31 августа 1865 года *«изъявил свое согласие* на принятие австрийского подданного *Бекефи* для характерных танцев в Дирекцию до Великого поста в предстоящем 1866 году,

---

[1] «Московские ведомости», 1902, № 55, 24 февраля, стр. 5

[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 877, л. 1.

[3] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 19615, лл. 2—3.

[4] А. Дмитриев. Наш балет. «Антракт», 1865, № 129, 10 октября, стр. 3.

[5] Старый балетоман. Новый балет в Москве. «Русские ведомости», 1881, № 43, 12 февраля, стр. 2.

с платежом ему за весь сезон *шестисот руб. сер.*»[1]. Когда же срок контракта приблизился к концу, директор театров граф Борх направил управляющему московскими театрами бумагу совершенно категорического содержания: «...я не могу согласиться на принятие на службу временно участвовавшего в представлениях танцовщика Бекефи, тем более, что, по отзыву балетмейстера Сен-Леона, и способности г. Бекефи для императорского театра далеко не удовлетворительны».[2] Вмешательство Сен-Леона и в этом случае оказалось решающим.

Но именно в этом случае необъективность Сен-Леона была доказана особенно наглядно последующим творчеством Бекефи.

Через десять лет, когда не было в живых ни Сен-Леона, ни Борха, Бекефи вновь — и теперь уже прочно — занял место характерного танцовщика в московской труппе. Рапорт, который московская контора направила 21 января 1876 года в дирекцию, словно проникнут духом внутренней полемики с давним несправедливым приказом.

«При начале текущего зимнего сезона,— гласил этот рапорт,— Московское управление допустило к дебютам на сцене Большого театра *Бекефи*, который лично известен был Управлению как опытный и талантливый танцовщик, получивший свое образование на лучших заграничных театрах, как то Парижа, Вены, Милана и Песта.

Г. Бекефи танцевал характерные pas в балетах «Конек», «Стелла», «Ариадна» и «Корсар», всего до 13 раз, без всякого за то вознаграждения от Дирекции.

Дебютами своими г. Бекефи оправдал ожидания Московского управления и вполне доказал, что кроме замечательного таланта обладает знанием дела, опытностью и вообще всеми достоинствами, требуемыми от хорошего первоклассного танцовщика. Успех его в публике был до такой степени велик, что его принимали лучше других первых танцовщиков, даже игравших роли: повторения и вызовы были постоянно многочисленны, имя его на афише значительно поднимало сборы в балетах...»[3]

16 февраля 1876 года Бекефи был зачислен в труппу Большого театра.

Пресса тепло встретила возвращение Бекефи. В отчете о спектакле «Ариадна» 4 января рецензент выделял успех «г. Бекефи, чрезвычайно удачно исполнившего, вместе с г-жой Гороховой, эффектное pas oriéntal своего сочинения. В лице г. Бекефи... московская театральная дирекция сделала, несомненно, очень хорошее и полезное приобретение».[4]

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 303, л. 3.

[2] Там же, л. 7 и об.

[3] Там же, лл. 12—13 об.

[4] «Русские ведомости»,1876, № 8, 10 января, стр. 2.

Бекефи быстро выдвинулся как характерный танцовщик и, по словам анонимного биографа, стал «незаменимым исполнителем испанских, польских и особенно венгерских плясок».[1] Венгерский танец он исполнял, в частности, и на премьере «Лебединого озера» в 1877 году. Одновременно он занял видное положение в труппе и как танцовщик-актер, исполнитель некоторых основных ролей текущего репертуара. Он сыграл Сальтарелло в одноименном балете Сен-Леона и, по отзыву критика, заслужил у зрителей «особое внимание и одобрение» как «молодой, чрезвычайно талантливый артист».[2]

Правда, сами по себе роли в новых балетах той поры мало что могли дать актеру: деятельность Бекефи в Москве пришлась на тусклую эпоху Рейзингера и сменившего его Гансена. Среди этих ролей был молодой художник ван дер Бров в «Бабушкиной свадьбе» Рейзингера, принц Кадур в «Деве ада» и Али-Бакум в «Арифе» Гансена. Исполнял Бекефи — без особого, впрочем, успеха — и роль Зигфрида в «Лебедином озере», заново поставленном Гансеном. Тем не менее управляющий московскими театрами В. П. Бегичев по справедливости давал Бекефи самые лестные рекомендации, когда обращался 8 января 1882 года, при очередном возобновлении контракта, к директору театров в Петербург. Бегичев ходатайствовал о продлении ангажемента «ввиду в высшей степени добросовестной службы г. Бекефи и необходимости в нем московского балета, в котором он занимает первое место как отличный танцовщик и играет почти все первые молодые роли».[3]

Бекефи сроднился с Москвой, с Россией. 31 марта 1883 года он перешел в русское подданство.[4] Ему не хотелось покидать Москву, когда осенью того же 1883 года, после реорганизации балетной труппы Большого театра, он был переведен в Мариинский театр — «на усиление петербургской балетной труппы», как сообщала печать.[5] В Петербурге начался новый содержательный период его исполнительской деятельности.

Танцовщицы московской сцены

Не уступая петербургской балетной труппе в многообразии одаренных исполнителей-мужчин, московская труппа после ухода Лебедевой не скоро сумела выдвинуть столь же значительных танцовщиц. Здесь по-прежнему неохотно принимали петербургских или иностранных гастролерш, но уже не могли должным образом противопоставить им собственных танцовщиц, которые выражали бы самобытно

[1] А. Ф. Бекефи. «Жизнь искусства», 1925, № 33, 18 августа, стр. 22.

[2] Е l l е. Московская театральная хроника. «Музыкальный свет», 1877, № 8, 20 февраля, стр. 91.

[3] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 25180, л. 1 и об.

[4] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 254, л. 13 об.

[5] «Санкт-Петербургские ведомости», 1883, № 246, 13 сентября, стр. 2.

«московское» направление, «московский» стиль, «московскую» исполнительскую манеру, как это повелось со времен Ворониной-Ивановой и Санковской. Этого и следовало ожидать, потому что почва для роста крупных талантов оскудела. Московский балет все более страдал от отсутствия подлинно творческого руководства. Отдельные удачи, как, например, поставленный Мариусом Петипа «Дон Кихот», производили эффект брошенного в воду камня, когда по застойной воде расходятся круги, но вскоре все возвращается к унылому покою. Не говоря о старомодных опусах Блазиса, даже такие спектакли, как «Сильфида» и «Жизель», «Эсмеральда» и «Фауст», в ту пору не привлекали зрителей и не воспитывали выдающихся танцовщиц. В 1867 году В. И. Родиславский писал, что возобновление «Сильфиды», осуществленное Фредериком, «отравило одно из лучших наших театральных воспоминаний», и причину этого критик видел в «дурных его исполнении, постановке, обстановке и срепетовке».[1] Романтические балеты 1840-х годов, еще не став наследием классики, уже слишком обветшали для обычных репертуарных спектаклей. Кроме того, самые хорошие классические образцы привлекают новые поколения только тогда, когда искусство продолжает жить полной жизнью, прибавляя к шедеврам прошлого свое, новое, современно значительное. А новинки сен-леоновского толка на такую современную значительность претендовать не могли и на московской сцене приживались слабо.

Все было связано теснейшим образом: и фиктивность художественного руководства, и зыбкость репертуара, и снижение уровня исполнительской культуры танцовщиц. Один недостаток не мог не повлечь за собой другого.

В недавнем прошлом, когда Муравьева и Лебедева еще не ушли со сцены, они наведывались в Москву в качестве гастролерш. Обе, каждая по-своему, демонстрировали живые традиции русской школы классического танца, но уже не могли передавать их младшим танцовщицам так же постоянно и целенаправленно, как это делали по отношению к самим Муравьевой и Лебедевой их предшественницы: во многом мешал этому все тот же сен-леоновский репертуар и все то же безвластие в московском балете. Словом, основной бедой падения исполнительского мастерства было падение всего балетного искусства.

Так обстояло дело не только в Москве, но и в Петербурге. Юные танцовщицы 1860—1880-х годов уже не могли вырасти в актрис, подобных Муравьевой и Лебедевой. Если Муравьева сумела преодолеть известную академическую сухость петербургской школы и сделаться большой актрисой, то на смену ей в Петербурге шли танцовщицы-вир-

---

[1] В. Р[одиславский]. Бенефис г. Соколова и другие балетные новости. «Антракт», 1867, № 6, 9 февраля, стр. 8.

туозки вроде Е. О. Вазем, которые отдавали свои помыслы чисто техническим задачам. Если Лебедева, обладая большим драматическим даром, благодаря неустанному труду в совершенстве овладела и техникой, то ее московские преемницы, будучи, как правило, способными актрисами, весьма часто отставали в технике танца. Даже исполнительницы ведущих ролей О. Н. Николаева, А. И. Собещанская, П. М. Карпакова не выдерживали сравнения с нею.

В 1863 году С. Д. Полторацкий заявлял: «Первых танцовщиц у нас нет вовсе, потому что г-жа Лебедева больна и во весь сезон не будет танцевать; из солисток есть две очень хорошие: г-жи Николаева и Собещанская; на нашем безрыбьи обе они попали в первые танцовщицы, и на них пока держится балет».[1] «Большие балеты у нас невозможны: нет первой танцовщицы, — вторил ему два года спустя А. М. Дмитриев. — Этими словами мы никак не отнимаем достоинств у г-ж Собещанской и Николаевой. Они хорошие танцовщицы, но не для серьезных балетных ролей... Протанцуют — это так; но сравнения невольно идут в голову...»[2] — и дальше, как примеры для сравнения, снова и снова назывались имена Муравьевой и Лебедевой.

О. Н. Николаева

Ольга Николаевна Николаева (1840—1881) была ближе других к традициям московского балета романтической поры. Еще будучи воспитанницей, она сыграла Лизу в балете «Тщетная предосторожность» и, по отзыву критика, «явилась редкой исполнительницей и по мимике и по танцам. Отчетливость, чистота, легкость и твердость в ногах, а также молодость и приятная наружность — все заговорило в пользу новой танцовщицы».[3] За Лизой последовали Медора («Корсар»), Джанина («Наяда и рыбак»), Катарина и Пери в одноименных балетах, Берта («Мраморная красавица»), Лелия («Сатанилла»). К 1859 году, году выпуска из школы, Николаева располагала достаточно обширным репертуаром, где преобладали роли романтических балетов прошлого. Имела она к тому времени и репутацию многообещающей танцовщицы-актрисы. «Г-жа Николаева, по нашему мнению,— писал в апреле 1859 года анонимный обозреватель «Московского вестника», — замечательно талантливая артистка. Во всех ролях, кроме прекрасного исполнения танцев, она является вместе и превосходной актрисой; а соединение этих двух достоинств — величайшая редкость...»[4] Драматический дар Николаевой критика ставила особенно высоко.

---

[1] С. П[олторацкий]. Московская жизнь. «Голос», 1863, № 307, 19 ноября, стр. 1213.

[2] А. Дмитриев. Наш балет. «Антракт», 1865, № 129, 10 октября, стр. 3.

[3] Корреспондент. Московская летопись. Г-жа Николаева. «Санкт-Петербургские ведомости», 1856, № 26, 1 февраля, стр. 142.

[4] Московские заметки. «Московский вестиик», 1859, № 9, стр. 116.

С приходом Николаевой в труппу Большого театра эти качества танцовщицы-актрисы достаточно разносторонне проявились в новых ролях. В первые сезоны Николаева расширяла свой репертуар за счет ролей остродраматических, таких, как Эсмеральда (1860), Сатанилла (1862) и т. п. Не случайно критика сравнивала Николаеву с Лебедевой, окончившей московскую школу двумя годами ранее, и предсказывала обеим танцовщицам большую будущность. Но Лебедева вскоре далеко опередила Николаеву, и в то время как первую признавали лучшей танцовщицей современности, о второй писали, что «если в ее таланте нет ослепительного блеска, то есть несомненные прочные элементы истинной художественности», добавляя: «Одно из главнейших сценических достоинств г-жи Николаевой есть обдуманность и внятность ее мимической речи».[1]

В *сочетании* танцевальной виртуозности и пантомимной выразительности Николаевой не удавалось сравниться с Лебедевой. Но как актриса-пантомимистка она мало в чем уступала Лебедевой. Драматический дар Николаевой расцвел в 1860-х годах, в пору общего расцвета пантомимного искусства на московской балетной сцене. В конце столетия современник писал: «Достаточно припомнить, например, оперу *Фенеллу,* где тогдашняя солистка московского балета, артистка г-жа Николаева при каждом появлении на сцену в роли немой буквально *забивала* всех итальянских Мазаньелло и Беппо, перенося исключительно на себя *одну* напряженное внимание переполненного зрительного зала. Молчаливое обаяние этой балетной артистки было так велико, что все участвовавшие в сценах с нею певцы невольно умеряли силу своих голосов, как бы вполне подчиняясь непреодолимой мощи ее художественной немоты».[2]

Николаева оказалась талантом удивительно негибким в эпоху нашествия сен-леоновщины, и этим объясняется многое в ее судьбе. Лебедева подавляла Сен-Леона силой собственной творческой индивидуальности, уверенно утверждала свои передовые художественные принципы, преодолевая чуждые ей постановочные задания. Николаева устранялась от какого бы то ни было подобия противоборства. Она сыграла Мери в «Метеоре» (1862), Иоланду в «Саламандре» (1864), но все это были заурядные неудачи. Николаева ничего не искала и ничего не нашла в балетах Сен-Леона, где она не случайно исполняла вторые роли. Все ее творческие симпатии принадлежали романтическому балету, и воспоминания о поре его подъема Николаева бережно хранила в памяти.

---

[1] Н. Паиовский. Бенефис г-жи Николаевой. Большой театр, балет *Эсмеральда.* «Московские ведомости», 1863, № 238, 2 ноября, стр. 3.

[2] Балет *Корсар.* «Московские ведомости», 1898, № 285, 16 октября, стр. 5.

Именно с возобновлениями романтических балетов на московской сцене 1860-х годов были связаны и робкие балетмейстерские попытки Николаевой. Н. М. Пановский так рассказывал об этом: «Во время пребывания в Москве знаменитой Фанни Эльслер поставлены были на сцене балеты *Эсмеральда* и *Катарина*. Г-жа Николаева, бывшая тогда воспитанницей школы... следила за чудесами таланта неподражаемой Эльслер, и ее представления произвели неизгладимое впечатление в душе восьми- или девятилетней артистки... Впоследствии, когда дирекция задумала возобновить *Эсмеральду* и *Катарину*, большая часть подробностей постановки изгладилась уже из памяти балетмейстера и участвовавших в представлении, но они не исчезли в артистической памяти даровитой воспитанницы школы, и оба балета поставлены по указаниям г-жи Николаевой, так что честь постановки принадлежит более ей, чем бывшему тогда балетмейстером г-ну Теодору. Г-жа Санковская, которой обстоятельства эти хорошо известны, может засвидетельствовать подлинность приводимого факта».[1] Авторитет Санковской, впрочем, удостоверил и большее: действительную близость лучших актерских достижений Николаевой традициям московской сцены 1840—1850-х годов. Тот же Н. М. Пановский в цитированной статье о бенефисном выступлении Николаевой в роли Эсмеральды сообщал: «В бенефис свой артистка не была осыпана букетами; ей подали только один букет от нашей знаменитой г-жи Санковской, присутствовавшей на этом представлении, и я желал бы знать, которая из наших известных балетных танцовщиц не позавидовала бы г-же Николаевой за этот скромный букет?»

Так или иначе, отстав от Лебедевой, Николаева успешно соревновалась с другими московскими танцовщицами. По словам А. М. Дмитриева, у нее было «гораздо более свободы и естественности в танцах», чем у Собещанской.

Путь классической танцовщицы оборвался внезапно. В 1869 году Николаева—Жизель, качаясь на ветвях во втором акте, упала, как вспоминал Н. В. Давыдов, «с порядочной высоты... вследствие неисправности какой-то машины».[2] После этого ей пришлось исполнять на сцене характерные танцы и мимические роли. Но исполняла она их с таким поэтическим проникновением, что не только не растеряла, а даже приумножила симпатии зрителей. В характерных плясках, которые она танцевала чаще всего с А. М. Кондратьевым, наглядно выявились своеобразные демократические черточки ее исполнительского стиля. О выступлении Николаевой в «Коньке-горбунке» критик писал:

---

[1] Н. Пановский. Большой театр. «Московские ведомости», 1863, № 203, 19 сентября, стр. 3.

[2] Н. В. Давыдов. Из прошлого, стр 16.

«Старинная любимица московской публики г-жа Николаева прекрасно исполнила малороссийский танец, сохранив замечательно верно ухватки простой крестьянки».[1] Это была самая высокая оценка, какая могла достаться характерной танцовщице.

А. И. Собещанская

Анна Иосифовна Собещанская (1842—1918) окончила московское училище тремя годами позднее Николаевой. Еще воспитанницей, в 1859—1860 годах, она успела станцевать Пери и Гитану в одноименных балетах, а также Бланку на премьере сен-леоновского «Сальтарелло». Ее исполнение роли Маргариты в сцене из «Фауста» вызвало одобрительный отклик московского корреспондента «Северной пчелы»: «В отрывке из *Фауста* роль Маргариты занимала г-жа Собещанская, молодая артистка с замечательным талантом, который обещает ей при дальнейшем развитии блестящую будущность».[2] Год спустя, 1 апреля 1862 года, Собещанская была выпущена из школы.

Сразу по выходе на сцену Большого театра, весной 1862 года, Собещанская исполнила главные роли в «Жизели» и «Сатанилле», также подготовленные в училище. Но очень скоро молодая танцовщица оказалась во власти противоречивых репертуарных «исканий» того времени. Собещанская явилась находкой для Блазиса, который в 1862—1863 годах поручил ей одну за другой четыре роли в своих постановках: графини Коринны («Два дня в Венеции»), Маргариты («Фауст»), Орфы («Орфа») и Галатеи («Пигмалион»). Судя по отзывам печати, ни одна из этих ролей не принесла Собещанской особой славы. Как бы подводя итог поре первых выступлений танцовщицы, критик журнала «Якорь» писал: «Г-жа Собещанская — весьма миловидная и еще очень молодая танцовщица, талант у нее небольшой, что французы называют danseuse de second ordre;[3] но, во всяком случае, она добросовестная и вообще старательная артистка».[4] А еще несколько лет спустя, оценивая очередное выступление Собещанской все в том же «Фаусте», критика до такой степени уже сбавляла тон, что выводы получались самые неутешительные для исполнительницы. Критик «Антракта» замечал, что Собещанская — артистка крайне добросовестная, «но не отличающаяся способностью создавать лицо. В *Фаусте* она так же мало походит на Гретхен, как самый балет *Фауст* походит на великое создание Гете».[5]

---

[1] Записки Москвича. Новый балет *Конек-горбунок*. «Московские ведомости», 1866, № 259, 9 декабря, стр. 3.

[2] Вести из Москвы о г-же Муравьевой. «Северная пчела», 1861, № 50, 2 марта, стр. 196.

[3] Танцовщица второго плана *(франц.)*.

[4] «Якорь», 1863, № 38, 23 ноября, стр. 737.

[5] Диллетант. Бенефис г. Манохина. «Антракт», 1868, № 17, 5 мая, стр. 4.

Усердная труженица несла на себе всю тяжесть основного репертуара, однако ее творческая репутация падала год от года.

Зависело это не только от меры личной одаренности Собещанской, но и от общего состояния репертуара. Пестрый репертуар того времени не открывал достаточных возможностей для развития природных задатков исполнительницы, не позволял подняться над некогда достигнутым уровнем. Танцовщица выступала в самых разнокалиберных дивертисментных номерах. «Г-жа Собещанская протанцевала с г. Соколовым pas de hussards[1] очень хорошо, — мимоходом отмечал рецензент. — Это pas de hussards бог знает что: мазурка не мазурка, но и не другой какой танец; словом, ни на что не похоже».[2] Она появлялась в ролях, которые по сути дела ролями не являлись, а представляли собой ряд бессюжетных танцев, поскольку то были роли в балетах Сен-Леона («Саламандра», «Конек-горбунок») или старых балетах («Газельда», «Корсар», «Влюбленная баядерка»), переделанных на новый лад с упором на самоцельную танцевальность. Репертуар выдвигал перед Собещанской, как первоочередные, проблемы техники танца, проблемы, которые так и не были решены ею до конца, во всем их объеме. По важному свидетельству Н. М. Пановского, она «очень рассудительно, в исполнении поручаемых ей ролей, разрабатывает те из отличительных признаков хорошей танцовщицы, которые наиболее свойственны ее природе и наиболее усвоились ей в ее артистическом образовании, именно: быстроту, энергию и смелость движений».[3] Что же касается техники выполнения этих движений, то Собещанской, по словам другого, анонимного критика, «приходилось особенно завидовать» танцовщицам, имевшим «силу носка и твердость в исполнении на носке и terre à terre».[4] Несовершенство танцевальной техники заметно снижало общий уровень исполнительского творчества Собещанской.

Разумеется, Собещанская отдавала себе отчет в этом обстоятельстве и совершенствовалась весьма настойчиво. Все же танцовщицей сен-леоновского плана она не стала, хотя и по другим причинам, чем Лебедева. Та по своим творческим возможностям возвышалась над сен-леоновским репертуаром. Собещанская отнюдь не отстранялась от него, даже упорно добивалась некоторых новых ролей. Однако по своим исполнительским данным, по самой индивидуальности она была далека от игривых характеров и ситуаций Сен-Леона. И делая успехи

---

[1] Гусарское па *(франц.)*.

[2] Н. Пановский. Бенефис г-жи Богдановой. «Московские ведомости», 1863, № 17, 22 января, стр. 3.

[3] Н. Пановский. Большой театр. «Московские ведомости», 1863, № 203, 19 сентября, стр. 3.

[4] Записки Москвича. «Московские ведомости», 1866, № 186, 6 сентября, стр. 3.

в технике танца, она не приближалась к бравурно-гривуазному стилю этого хореографа.

Например, в день открытия сезона 1864/65 года Собещанская выступила в «Саламандре», и печать признавала: «Нельзя было не заметить, что артистка много занималась летом: в ее движениях, во всех ее па видны были легкость и живость; кроме того, она танцует с большею скромностью и даже робостью, а это немаловажное достоинство при наклонности нашего балета, в последнее время, к тому, что французы называют manque de décence».[1] В таком несоответствии стилевым задачам сен-леоновского спектакля обнаруживалась и своего рода привлекательная черта танцовщицы. Это будет совершенно понятным, если напомнить те щекотливые положения, в каких она тут являлась; о них писал тогда же другой критик спектакля: «Над вставленным в полу огромным зеркалом, в виде озера, выделывала свои грациозные па г-жа Собещанская, так что ноги танцовщицы представлялись зрителю в четырех экземплярах: Внизу, в зеркале, танцовщица изображалась в таком положении, в каком редко приводится видеть».[2] Смысл иронических восторгов очевиден.

9 декабря 1866 года, в свой бенефис, Собещанская впервые исполнила роль Царь-девицы в «Коньке-горбунке». Она добилась этой роли, принадлежавшей Гранцовой, после хлопотливой переписки с дирекцией и даже министром двора.[3] В высшей степени характерны были отзывы критики об этом выступлении, тон отзывов и самая сущность прозвучавших похвальных слов. Один из критиков писал: «Г-жа Собещанская очень хорошо исполнила свою новую роль и танцевала весьма мило; ей особенно удался танец под мотив *комаринской*; балерина осмыслила этот танец и придала ему тот русский оттенок, которого не было у г-жи Гранцовой».[4] Другой критик, замечая, что у Собещанской «было более жизни, более одушевления», чем у исполнительницы московской премьеры Адели Гранцовой, вынужден был признать, что «в танцах г-жи Собещанской не было той отчетливости, той технической отделки, которыми в высокой степени обладает г-жа Гранцова». И в заключение автор рецензии заявлял, что «публика в этот бенефис вполне отдала должную справедливость трудам и усердию г-жи Собе-

---

[1] Москвитянин. Московские новости. «Московские ведомости», 1864, № 181, 18 августа, стр. 3; «Якорь», 1864, № 33, 29 августа, стр. 263. *Manque de décence* — недостаток приличия *(франц.)*.

[2] Провинциал. Письма провинциала из Москвы. «Санкт-Петербургские ведомости», 1864, № 186, 23 августа, стр. 749.

[3] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 20428, лл. 5—6, 10; см. также: Записки Москвича. Слухи о бенефисе г-жи Собещанской. «Московские ведомости», 1866, № 255, 3 декабря, стр. 4.

[4] Записки Москвича. Бенефис г-жи Собещанской. «Московские ведомости», 1866, № 263, 14 декабря, стр. 3.

:кой, которая с достоинством большую часть года одна занимает
щан(осковской сцене место первой балерины».[1] На том высоком уровне
на мческой зрелости, какого достиг русский балетный театр в пору вы-
творлений Богдановой, Муравьевой и Лебедевой, похвалы за «милый»
ступц и за усердие, с каким бенефициантка «занимает место» первой
танерины, могли сойти лишь за весьма сдержанные проявления
балеiивости.
вежЛе содействовало развитию вкуса и таланта постоянное участие
}щанской в «живых картинах» К. Ф. Вальца. Ей приходилось, на-
Собеер, изобразжать княжну Тараканову по картине Д. Ф. Флавицкого.
прикажение лица Таракановой...— писал рецензент,— вышло очень
«Выгачно у исполнительницы княжны в живой картине, хотя исполни-
неудiицею этою была г-жа Собещанская».[2] Представляла она и Де-
телы по картине «Тамара и Демон» художника Негодаева. «Г-жу Собе-
монакую,— говорилось в рецензии,— удрапировали ярко-красною ма-
щансй, приделали сзади плохо намалеванные крылья...»[3]
териСобещанская прошла долгий для танцовщицы сценический путь.
(льнейшем она исполнила центральные роли в ряде новых балет-
В даспектаклей Большого театра: Гения папоротника в «Папоротни-
ных 1867), Аспиччию в «Дочери фараона» (1867), Низию в «Царе Кан-
ке» (е» (1869), Китри в «Дон Кихоте» (1869), Сандрильону в «Волшеб-
давлбашмачке» (1871), главные роли в балетах «Стелла» (1875) и
ном (адна» (1875) и др. Но даже то обстоятельство, что Собещанской
«Ариено было стать первой Китри в балете Минкуса — Петипа не яви-
суждсколько-нибудь заметным событием ее актерской биографии и про-
лось в общем бесследно для содержательной сценической истории
шло Кихота».
«ДонПосле десяти лет работы Собещанской критикам то и дело изме-
I привычная сдержанность. «Одна уже отжившая балерина в на-
нялацем, и ни одной в будущем. Для столичной сцены немного!» — се-
стояц в 1873 году критик «Русских ведомостей».[4] Два года спустя
товал же газете Чайковский указывал на запущенность и бездеятель-
в той московской балетной труппы, сожалея о том, что «г-жа Собещан-
ностьи весь сонм наших балерин от неупражнения тучнеют, тяжелеют».[5]
ская щанская, однако, все еще оставалась первой танцовщицей Боль-
Собеi театра. В 1877 году она танцевала партию Одетты в «Лебедином
шого», в очередь с исполнительницей премьеры П. М. Карпаковой.
озере по дружному молчанию балетной критики, выступление Собещан-
Судя———

——— Московский театр. «Антракт», 1866, № 48, 14 декабря, стр. 1—2.
1 Б. П. Концерты. «Антракт», 1866, № 4, 20 февраля, стр. 2.
2 Живые картины. «Антракт», 1868, 15 марта, стр. 3.
3 X — z. Театральные заметки. «Русские ведомости», 1873, № 5, 9 января, стр. 1.
4 П. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 231.
5

ской не было удачным. Только Г. А. Ларош, стремясь удержать балет Чайковского на московской сцене и продвинуть его на сцену петербургскую, не вполне уверенно упоминал о Собещанской 14 сентября 1878 года в газете «Голос»: «Входить в подробности исполнения я, конечно, не могу, не будучи знатоком балетной техники, но не могу не сказать, что г-жа Собещанская, исполнявшая главную роль, все так же грациозна и симпатична, как в старые годы. Публика очень любит ее. Но, вообще говоря, Петербург мог бы раздать роли «Лебединого озера» такому блистательному персоналу, о каком и не снится в Москве. Превосходство петербургского балета так известно, что о нем нечего распространяться».[1]

Одетта была последней ролью Собещанской. После того танцовщица прослужила недолго и покинула сцену в декабре 1879 года. Остаток жизни она отдала преподавательской деятельности.[2]

П. М. Карпакова

Вслед за Николаевой и Собещанской на сцену Большого театра пришла третья видная танцовщица 1860—1870-х годов, Полина (Пелагея) Михайловна Карпакова (1845—1920), которой суждено было исполнить роль Одетты на премьере «Лебединого озера» в 1877 году.

Первые выступления Карпаковой, тогда еще воспитанницы школы, привлекли сочувственное внимание критики; но сочувственный тон не мог скрыть и серьезности опасений. 12 сентября 1863 года она выступила в «Сильфиде». «Г-жа Карпакова,— писал по этому поводу Пановский,— еще очень молода, прекрасной наружности и, сколько можно было заметить, старательно учится, но у ней чрезвычайно мало силы в ноге, так что в воздушных позах артистка стоит нетвердо, колеблется, в движениях нет энергии, нет надлежащей быстроты, что отличает вообще недостаток силы в мускулах. Если время и гигиенические средства не исправят эти недостатки, то г-жа Карпакова никогда не будет замечательною танцовщицею».[3] Вскоре после того Яковлев расценивал как «очень удовлетворительное» выступление воспитанницы Карпаковой в роли рыбачки («Дочь фараона»), но, со своей стороны, ставил ей в упрек «излишнее спокойствие мимики».[4] Опасения критики во многом подтвердились в дальнейшем, после того как 31 марта 1865 года Карпакова была выпущена из училища.[5]

---

[1] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. I, стр. 169.

[2] А. И. Собещанская. «Бирюч петроградских государственных театров», 1918, № 7, 16—22 декабря, стр. 53—54.

[3] Н. Пановский. Большой театр. «Московские ведомости», 1863, № 203, 19 сентября, стр. 3.

[4] С. Я[ковлев]. Слово за *Дочь фараона*. «Московские ведомости», 1865, № 8, 12 января, стр. 3.

[5] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 1618, л. 1.

Правда, самоуверенный Блазис выразил тогда надежду, что будущие успехи его ученицы «скоро должны поставить ее в ряду достойных танцовщиц, если только она станет по-прежнему продолжать свою методу, свой стиль танцев» (читай: методу и стиль самого Блазиса). Он полагал, что «ее дарование способно к различного рода танцам, грациозному, живому, сильному, воздушному и, так сказать, земному».[1] Такая щедрая аттестация, данная в самом начале сценической деятельности Карпаковой, обещала или очень многое, или ничего. На поверку вышло последнее. Действительность подтверждала сомнения Пановского и Яковлева, а не радужные надежды Блазиса, хотя Карпакова обратила серьезное внимание на технику танца.

Когда в репертуаре Карпаковой были уже роли Сильфиды, Сатаниллы, Саламандры, А. М. Дмитриев писал о ней в уже цитированном обзоре «Наш балет»: «Г-жа Карпакова отличается необыкновенною легкостью, точностью, отчетливостью в движениях, очень грациозна; но в ее танце мало жизни, все выходит как-то холодно, танцует, будто в танцклассе; ну, да это, может быть, еще и пройдет: г-жа Карпакова очень молода. Сколько нам известно, г-жа Карпакова трудится сильно. Ни одного танцкласса не пропускает и занимается с огромным терпением». Карпакову хвалили за молодость и старательность. Вместе с тем самые доброжелательные критики не могли не прибавить к похвалам и упреков, порой существенных.

В 1866 году Карпакова исполнила роль Катй в «Маркитантке». Попытка оказалась весьма неуверенной. Московский корреспондент газеты «Голос» писал, что Карпакова «имеет в нашей публике очень сильную партию; но даже и это счастливое обстоятельство не дало ей возможности преодолеть все трудности роли Катй в «Маркитантке». Роль эта оказалась не под силу юной танцовщице, особенно со стороны собственно игры и мимики; тем не менее некоторые па исполнены были ею очень отчетливо и хорошо».[2]

За первое десятилетие сценического пути Карпакова исполнила еще несколько значительных ролей в таких балетах текущего репертуара, как «Наяда и рыбак» (1868), «Парижский рынок» (1868), «Трильби» (1870), «Конек-горбунок» (1870), «Кащей» (1873), «Корсар» (1873), «Фауст» (1875). Но если на первых порах Карпакова, не обладая выразительностью, отличалась легкостью и воздушностью танца, то со временем она эти качества утратила, не приобретя ничего взамен. В 1870 году обозреватель «Русских ведомостей» произносил суровый приговор танцовщице: «На первом плане всецело фигурирует г-жа Кар-

---

[1] Карл Блазис. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы, стр. 49.

[2] Псевдоним. Московская жизнь. «Голос», 1866, № 289, 19 октября, стр. 2.

пакова 1-я, правда, довольно красивая собой, но плохо танцующая и еще того плоше играющая корифейка... Публика г-жи Карпаковой 1-й совсем не любит: ей сильно шикают».[1] Не снискала Карпакова похвал и в 1877 году, когда выступила в роли Одетты на премьере «Лебединого озера»: актрисе решительно недоставало глубины проникновения в образ, артистизма, танцевальной выразительности.

Провал в «Лебедином озере», впрочем, ничего не прибавил и ничего не убавил в сценической репутации Карпаковой, и танцовщица продолжала занимать ведущее положение в труппе вплоть до своего прощального бенефиса, состоявшегося в 1883 году. Она исполнила за это время главные роли в балетах «Бабушкина свадьба» (1878), «Дочь фараона» (1879), «Дева ада» (1879), «Арифа, жемчужина Адена» (1881), «Царь Кандавл» (1883). Представляя собой достаточно бесцветную творческую индивидуальность, Карпакова заняла свое скромное место в истории русского балетного театра как одна из многообещавших, но не состоявшихся балерин эпохи безвременья.

Одновременно с П. М. Карпаковой московская школа выпустила ряд других способных учениц. Но достаточных условий для их роста в театре не было, и эти танцовщицы или покидали сцену в юности, или быстро сходили на нет.

В 1864 году окончила училище и поступила в Большой театр солистка Е. П. Борегар, в 1865 году — М. К. Дюшен и Н. Я. Рябова, в 1867 году — М. Н. Горохова, в 1868 году — С. К. Шапошникова и др. Главные удачи этих танцовщиц также относились к временам завершения школьной подготовки. Е. П. Борегар еще девятилетней девочкой с успехом танцевала партию амура в балете «Воспитанница амура»,[2] а к моменту выпуска из школы о Борегар писали, что она «может сделаться хорошею исполнительницей характерных танцев».[3] Н. Я. Рябова была легкой, воздушной танцовщицей, с хорошо отработанной техникой заносок в прыжке. О Рябовой говорилось, что «мимика у ней развита менее, нежели хореография», но «теперь уже г-жа Рябова выполняет с успехом большие роли в целых балетах».[4] А. М. Дмитриев в своем обзоре подтверждал: «Г-жи Борегар и Рябова обе обладают многими данными для хороших танцовщиц; обе очень грациозны; г-жа Борегар даже грациознее, чем Рябова. В *Дочери фараона* г-жа Борегар очень мила в китайском танце». Хорошие данные не

---

[1] Московские вестн. «Русские ведомости», 1870, № 272, 18 декабря, стр. 2.

[2] Корреспондент. Московский вестник. «Музыкальный и театральный вестник», 1857, № 4, 27 января, стр. 59.

[3] Москвитянин. Московские новости. «Московские ведомости», 1864, № 258, 25 ноября, стр. 3.

[4] Там же.

были, однако, развиты и применены в должной мере. Обе они остались добросовестными исполнительницами второго плана.

М. Н. Горохова, будучи ученицей, танцевала сольные партии в спектаклях Большого театра — «Пахите», «Дочери фараона» и других репертуарных балетах. Дальше этих партий она не пошла и по выходе из школы.

Наибольший интерес у зрителей вызвала одаренная воспитанница С. К. Шапошникова. Осенью 1866 года она исполнила роль Лизы в балете «Тщетная предосторожность». «Хотя некоторые сцены в игре г-жи Шапошниковой были и бледны...— писал В. И. Родиславский,— но все-таки г-жа Шапошникова ни на миг не выходила из своей роли, не переставала играть; мимика ее повсюду была понятна, что уже составляет немалое достоинство».[1] Автор «Записок Москвича», систематически печатавшихся в «Московских ведомостях», дал развернутую характеристику Шапошниковой — Лизы, где утверждал, что «из всех наших молодых танцовщиц г-жа Шапошникова обещает быть хорошею мимисткой... Она ни минуты не оставалась на сцене безучастною зрительницею танцев и даже во время отдыха умела выбрать себе соответствующее сюжету положение: или ласкалась к матери и успокаивала ее, или с милою резвостью ребенка смеялась над глуповатым женихом, или боязливо, осторожно переглядывалась с своим Коленом».[2] Танцевальную сторону роли критик оценил более сурово, но через несколько дней, говоря о выступлении Шапошниковой в «Сварливой жене», замечал, что она показала «осмысленность игры, живость и резвость и протанцевала очень мило solo».[3]

Строгая техника, однако, отсутствовала у Шапошниковой, и это сказалось очень скоро после выпуска танцовщицы из школы. На сцене Шапошникова поддалась воздействию моды. «У этой артистки очень много природной грации, но она с некоторого времени не щадит усилий, чтобы утратить ее,— замечал анонимный критик.— Жалко было смотреть, как эта даровитая танцовщица непростительной шаржей искажала прекрасные позы, из которых слагалось ее соло».[4] Нечто подобное происходило и в танцах из «Руслана и Людмилы». Как писал в 1868 году Ларош, «вместо лезгинки миловидная и талантливая г-жа Шапошникова (очевидно, не по собственной вине) танцевала

---

[1] В. Р[одиславский]. Московский театр. «Антракт», 1866, № 42, 2 ноября, стр. 2.

[2] Записки Москвича. Балетные новости: воспитанница Шапошникова в *Тщетной предосторожности.* «Московские ведомости», 1866, № 224, 26 октября, стр. 3.

[3] Записки Москвича. Балетные новости... «Московские ведомости», 1866, № 234, 6 ноября, стр. 3.

[4] Московские заметки. «Русские ведомости», 1867, № 132, 11 ноября, стр. 6.

что-то такое совершенно другое».[1] Не получив в театре твердой направляющей поддержки, Шапошникова плыла по течению и быстро растеряла задатки незаурядной солистки.

Такова была судьба не одной Шапошниковой. В те годы критика ставила в особую, чуть ли не исключительную заслугу танцовщице строгость сценического поведения. С. Д. Полторацкий счел необходимым специально отметить, например, что «г-жа Николаева очень умная, талантливая и — что, к сожалению, весьма редко в наше время — очень приличная танцовщица, не позволяющая себе чересчур сладострастных и обнаженных движений».[2] С полной серьезностью превозносила критика примерно те же заслуги А. И. Собещанской в «Саламандре»: «Ни одна знаменитая танцовщица не прибегала к этому недостойному средству; это должны бы помнить наши балетные феи».[3] Наставление относилось в равной мере и к солисткам первого плана, и к танцовщицам кордебалета.

Состояние кордебалета

В 1866 году Сен-Леон пылко расхваливал Ньютеру кордебалет московского Большого театра. Было это тогда, когда хореограф встретился с труппой в срочной работе над постановкой, когда самый тонус творческой жизни повысился. Труппа нашла в «Коньке-горбунке» несколько новых характерных плясок, построенных преимущественно на русской фольклорной основе. Актеры могли быть заинтересованными советчиками и редакторами хореографа, соучастниками творческого процесса. Такие танцы в какой-то мере были даже близки труппе, которая еще не так давно воспитывалась на игровых ансамблях, на массовых драматических сценах и т. д. Они выгодно отличались от неизбежных у Сен-Леона «фигурных» танцев, где каждый исполнитель или исполнительница механически повторяли одни и те же стереотипные движения; от танцев с веерами, с корзиночками и т. д., где люди становились как бы продолжением вещей, из которых они составляли всевозможные узоры; от бессмысленных галопов, маршей и им подобных массовых танцев, столь излюбленных тем же Сен-Леоном...

Исторический парадокс состоял в том, что Сен-Леон хвалил московский кордебалет, а сен-леоновщина этот кордебалет прежде всего и губила. Недаром критики, порицая кордебалет за неровность, разнобой, неизменно жаловались и на безынтересность самих танцев, на их бессодержательность, мелкость. В Москве такие танцы прививались

---

[1] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. I, стр. 166.

[2] С. П[олторацкий]. Московская жизнь. «Голос», 1863, № 279, 22 октября, стр. 1099.

[3] Москвитянин. Московские новости. «Московские ведомости», 1864, № 181, 18 августа, стр. 3.

слабо, их не было даже в постановках С. П. Соколова, этих эпизодических и непрочных попытках перенесения сен-леоновщины на почву русского хореографического творчества. Главное влияние Сен-Леона сказывалось не в этой области, а в области исполнительской. «Канканирование на краю бездны» сильно снижало, в частности, уровень кордебалетного исполнительства той поры.

Серьезный вред московскому балету нанесло участие кордебалетных танцовщиц в публичных балах и маскарадах. В 1864 году «Московские ведомости» поместили письмо одного из читателей: по его словам, кордебалетные танцовщицы в маскарадах «уж не канканируют, а выделывают такие движения, что... Не знаешь даже, право, каким языком говорить об этих предметах. Тут двойное развращение: развращение кордебалетчиц, иногда очень еще молодых, и развращение публики».[1] Участие кордебалета казенной сцены в столь сомнительных увеселениях было узаконенным и открытым: об этом для привлечения публики заранее объявлялось в газетах и афишах; на это с полнейшим равнодушием взирало театральное начальство.

Самих танцовщиц принуждала к таким нескромным выступлениям материальная необеспеченность. Иные балетные актрисы вынуждены были идти на содержание к богатым покровителям. Газеты не случайно обсуждали тогда вопрос о том, как «жалки оклады балетной труппы, хотя балетные сборы сильно выручают Большой театр... Жалованья кордебалета еще ничтожнее жалований оперного хора».[2] О размере этих «жалований» можно было судить по тому, что годовой оклад П. М. Карпаковой составлял 700 рублей, О. Н. Николаева получала 600 рублей в год, Н. Я. Рябова, М. Н. Горохова — по 400 рублей, то есть менее чем по 35 рублей ежемесячно, и т. д.

Начальство не слишком пеклось о московском балетном театре и не слишком много требовало от него. Состояние кордебалета наглядно отражало общее состояние балетной труппы того времени. «Трудно вообразить себе, что сталось с Сильфидой, этим поэтическим созданием!.. — восклицал в 1867 году фельетонист П. Г. Акилов.— Я плакал, вспоминая Сильфиду в блаженные времена Санковской, которая и сама и весь кордебалет вместе с нею приводили записных балетоманов просто в восторг... Все это было тогда! Теперь Сильфида другая, современная, реальной школы. Она не увлечет вас, и вы не забудетесь, что сидите в театре... А какие теперь кордебалетные *сильфиды*? — Тоже *реальной школы:* все такие упитанные, как будто изволили накушаться

---

[1] Читатель. К фельетонисту *Московских ведомостей.* «Московские ведомости», 1864, № 5, 8 января, стр. 3.

[2] Москвич. Несколько слов о современном состоянии московского театра. «Санкт-Петербургские ведомости», 1869, № 53, 22 февраля, стр. 1.

блинов, и ножки свои волокут как попало. То одна припрыгнет, то другая прискочит. Между ними *дружбы* никакой не существует. Оркестр играет, как попало. Дирижер махает и руками, и головою, и даже ногами приплясывает; не помогает! Кто по ягоды, а кто по грибы! Такой винегрет, что с души претит!» [1] При всем очевидном фельетонном сгущении красок, суть сказанного весьма близко соответствовала истине.

Кордебалету приходилось в ту пору выслушивать немало раздраженных упреков. «Мне давно хочется спросить,— писал Н. М. Пановский,— зачем наши Ундины, Вилисы, Пери и Сильфиды кордебалета наряжаются в браслеты и серьги, которые, по легендам, никогда не были в моде у прекрасного пола водяного и воздушного царств? Неужели нельзя отучить от этого щегольства наших плотных представительниц бесплотных духов?» [2] Это говорил уже не беззаботный фельетонист, а критик-профессионал, отдавший много лет служению русской хореографии, и слова его звучали со всей серьезностью. Соболезнующе, как о больном, писал о положении дел в московском кордебалете другой критик, А. О. Лютецкий: «Что же касается до нашего балета, он совершенно опустил свои крылышки с тех пор, как Петербург похитил нашу любимицу, г-жу Лебедеву. Куда девалась прежняя быстрота, прежняя энергия нашего кордебалета? Все как будто приуныли и, под влиянием грустного настроения, никак не могут окончить согласно ни одного танца».[3] Независимо от интонаций, сами по себе упреки оставались справедливы. Кордебалет московской сцены был, по отзыву А. М. Дмитриева, «велик и обилен», но порядка не имел. О неровности кордебалета, о его «холодности и машинальности», о почтенном возрасте отдельных его участниц писали многие современники, констатируя резкий перелом к худшему.

В. Рейзингер

Одной из главных причин всех этих бедствий было отсутствие в московском балете постоянного, серьезного и, главное, талантливого художественного руководителя. С 1864 года, после отъезда Блазиса, положение все более осложнялось. Старика Фредерика не принимала всерьез даже сама театральная контора. Эпизодические наезды Петипа и Сен-Леона приносили репертуарные новинки, но мало отражались на общем состоянии труппы.

---

[1] А. В. [П. Г. Акилов]. Театральные курьезы и заметки. «Развлечение», 1867, № 6, 11 февраля, стр. 91—92.

[2] Н. Пановский. Большой театр. «Московские ведомости», 1863, № 203, 19 сентября, стр. 3.

[3] Азонель [А. О. Лютецкий]. Московская жизнь. «Санкт-Петербургские ведомости», 1865, № 288, 2 ноября, стр. 2.

В конце 1871 года дирекция пригласила на постановку одного спектакля немецкого балетмейстера Венцеля Рейзингера.

«Волшебный башмачок»

Газета «Московские ведомости» широко разрекламировала нового хореографа и подготавливаемый им спектакль. «В Большом театре,— сообщала она,— готовится еще крупная новость: ставится большой пятиактный балет *Сандрильона, или Волшебный башмачок,* который пойдет в первый раз в бенефис нашей поэтической балерины г-жи Собещанской, 14 декабря. Для постановки его выписан молодой балетмейстер г. Рейзингер, который в последнее время ставил балеты на многих европейских сценах: в Праге, Берлине, Лейпциге, Штутгарте; он отличается большой изобретательностью, энергией и чужд обычной рутины французских танцевальных дел мастеров. (Едва ли не сам Рейзингер, всеевропейская известность которого ограничивалась Германией и Австро-Венгрией, продиктовал последнюю фразу.— *В. К.*) Главное внимание его обращено на ансамбли и группы, которые, говорят, будут представлять верх изящества. По слухам, особенно замечательны в 1-м акте pas de cinq и большие группы с шарфами; в 2-м — танцы жуков и светляков; в 3-м — огромный бал-маскарад во дворце, в котором примут участие до 200 человек и будут исполнены: марш фантастических и комических масок; разнородные характерные танцы; чрезвычайно оригинальная полька с колокольчиками: головные уборы маленьких танцоров будут украшены колокольчиками, составляющими музыкальную гамму, и один из танцующих будет выбивать на них мотив, который в это время идет в оркестре; громадный финальный общий галоп. В 4-м акте, который происходит в фантастическом мире, танцуют разные духи и демоны; в 5-м особенно эффектен танец цветов, с букетами, нарочно выписанными из-за границы. О постановке балета рассказывают чудеса. Музыка для него не сшита из лоскутов разных других балетов и избитых мотивов, а совершенно оригинальная; она написана г. Мюльдорфером, капельмейстером Лейпцигской оперы и профессором тамошней консерватории. Танцы героини балета, г-жи Собещанской, составят прекрасное приращение богатого репертуара этой любимицы московской публики».[1]

Характерной особенностью рекламы, столь подробно описывающей чудеса предстоящего балета, было отсутствие какого-либо намека на поэтическую основу его — сказку о Золушке, о добром и чистом сердце, побеждающем злые козни. Это объяснялось просто. Поэтической основы там и не было. Она была выхолощена и заменена обилием всевозможных танцевальных номеров и трюков. Это обстоятельство подтверждал

[1] А. С. Театральные новости. «Московские ведомости», 1871, № 267, 5 декабря, стр. 5.

К. Ф. Вальц, автор сценария «Волшебного башмачка» и инициатор приглашения Рейзингера. «Балет этот,— вспоминал он,— привлекал публику главным образом своей трюковой стороной — в нем я впервые применил цветное электрическое батарейное освещение, выдумал массу неожиданных эффектов и даже выпустил на сцену колесницу, запряженную велосипедом».[1] Дальше Вальц заявлял, что все это, вместе с танцами Рейзингера, «интересными костюмами и многочисленными превращениями заставило москвичей снова обратить свои взоры на балет».

Слова эти были следствием явного самообольщения, ибо уже через несколько дней после премьеры критик «Русских ведомостей» вполне объективно подвел первые итоги. «Постановка богата и изящна,— писал он,— костюмы с иголочки; декорации задуманы и исполнены прекрасно. Танцы весьма разнообразны вообще, а некоторые даже чрезвычайно характерны и милы, так, например, матросская жига и танец диких. Тем не менее балет большого успеха не имеет...»[2]

Да, такого успеха, какой имели в свое время «Сильфида» с Санковской, «Сатанилла» с Андреяновой, «Эсмеральда» с Лебедевой, «Жизель» с Муравьевой, балет, приравненный к цирковой феерии, не имел и иметь не мог. Здесь бессилен был Вальц со своими трюками, бессильна была Собещанская, о которой в той же рецензии говорилось, что она «танцевала и играла по обыкновению очень старательно». Бессильны были и хорошие актеры, тщетно пытавшиеся придать характерные черты бесцветным персонажам: Гельцер изображал сказочного короля добродушным и рассеянным старичком с пенсне на носу, Ваннер играл отца Сандрильоны кротким и запуганным. Подробности не могли заменить отсутствующего главного — внутренней поэтической идеи, необходимой для того, чтобы спектакль стал произведением искусства. Стремясь к великолепию, постановщик упустил и идейную, и поэтическую суть сказочного сюжета.

Впрочем, дело здесь было не только в посредственности Рейзингера. Подобного рода феерии сменили балетные спектакли прошлых лет на сценах Италии, Франции, Англии и, что очень важно, пользовались там успехом. Не так легко расставалась русская публика и критика с собственными взглядами на балет как на серьезное искусство, а, будучи вынуждена к этому, предпочитала отказаться от него совсем, чем восторгаться балаганными феериями. Борьба с *такого рода* феериями (потому что феерия как жанр имеет все права на существование в балете) проходит через последние десятилетия XIX века. Следы борьбы заметны внутри театральной жизни и во взглядах на нее со

---

[1] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре, стр. 105.

[2] «Русские ведомости», 1871, № 278, 21 декабря, стр. 3.

стороны. Скандальная хроника отношений московской прессы и зрителей к Рейзингеру — один из ранних примеров неприятия феерии как насильно насаждаемого модного жанра, посягающего на национальные традиции хореографии...

Поставив «Волшебный башмачок», Рейзингер возвратился в Лейпциг. 1 марта 1872 года он направил в московскую контору письмо, предлагая условия нового контракта, подписавшись как «балетмейстер при городском театре в Лейпциге».[1] Предложение не было принято. Тем временем новых спектаклей в Москве не появлялось. «К сожалению,— писал критик в начале 1872 года,— прошлый сезон еще раз убеждает нас, что казенные театры становятся все более и более учреждениями по преимуществу промышленными, а искусство... рассматривается у нас как дойная корова... Балетные спектакли истекшего сезона были немногочисленны, состояли почти наполовину из бенефисов, в состав большей части коих входили оперетки, в большей или меньшей степени перемешанные с балетными отрывками,— обычай, начавшийся еще в прошлом сезоне и окончательно, кажется, получивший право гражданства в нынешнем».[2] Балет, столь популярный в прежние годы, все более сходил на нет. В 1873 году, на масленице, бывшей всегда для балетной труппы порой весьма напряженной, балеты ставились только для утренников.

Вспомнить о Рейзингере заставил случай. В августе 1873 года в Москву приехал министр двора Адлерберг и, посетив Большой театр, начальственно «распушил» местное управление за плохое ведение дел, в частности за упадок кордебалета. Московская контора вынуждена была принимать меры. 31 августа в дирекцию театров был направлен рапорт: «Его сиятельство г. министр императорского двора в бытность свою в Москве в текущем августе м-це нашел, что кордебалет московских театров, в общем, страдает отсутствием внутренней связи и носит характер некоторой разъединенности, на что г. председатель комиссии управляющий московскими театрами имел честь объяснить, что причина этого заключается в том, что при московском театре нет балетмейстера, который мог бы следить за общим ходом балетов... Управление вошло в переговоры с балетмейстером Рейзингером, только что приехавшим в Москву для постановки нового балета «Кащей», и он изъявил готовность поступить на службу к московским театрам».[3] 6 октября 1873 года Адлерберг разрешил зачислить Рейзингера на службу.[4]

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 3065, л. 4 и об.

[2] К. Z. Театральная хроника. «Московские ведомости», 1872, № 50, 27 февраля, стр. 3.

[3] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 3065, лл. 9—10.

[4] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 23403, л. 1.

«Кащей»

Уже в сентябре 1873 года Рейзингер показал новый балет — «Кащей». Сценарий принадлежал Вальцу, музыка — Герберу. Четырехактный «волшебный балет» был подражанием «Руслану и Людмиле», но подражанием без поэзии Пушкина и Глинки, без поэтической фантазии Глушковского и Дидло, даже без профессионализма «Конька-горбунка» Сен-Леона и без тех крупиц национальной характерности, которые имелись в отдельных эпизодах «Папоротника» Соколова.

Пресса «Кащея» была сугубо отрицательной. «Я сделал ошибку, пойдя его смотреть,— писал критик «Московских ведомостей»,— и сделал бы крупнейшую, если бы стал беседовать о нем с публикой».[1] Критик «Русских ведомостей» заявлял, что «скучней и тошней этой хореографической новинки нам никогда не приводилось еще видеть на московской сцене», а для той «бессмысленной толкотни», которая была выдана за танцы, совсем не следовало «нарочно выписывать немецкого танцмейстера». Музыку Гербера он расценивал как «неудачное упражнение ученика какой-то консерватории из второстепенных, и ученика крайне слабоватого по практике и далеко еще не доучившегося по теории».[2]

Неудача вряд ли слишком огорчила Рейзингера. Он не обладал даже пылким темпераментом самолюбивого Сен-Леона, и Вальц, не ведая того, оставил весьма живописную характеристику своего сопостановщика, рассказывая, как тот «во время спектакля, в антрактах, убегал из театра в маленький ресторанчик немца Вельде, находившийся позади Большого театра. Там, усевшись за чистенький столик, он наскоро выпивал кружку пива и бежал обратно в театр к началу акта».

«Стелла»

В январе 1875 года Рейзингер поставил пятиактный балет «Стелла» на музыку Гербера. И этот спектакль был осужден критикой, которая возмущалась тем, что труппа московского балета гибнет под управлением Рейзингера. «Балетмейстер Рейзингер (я, впрочем, сильно сомневаюсь, чтоб его можно было назвать балетмейстером), писал С. П. Яковлев,— публично и безапелляционно доказал свою полную неспособность ставить балеты еще в прошлом году; его попытка заменить танцы безобразными шествиями не имели успеха. Тем не менее, должно быть, особые причины побудили театральную дирекцию снова прибегнуть к г. Рейзингеру, и вот московская публика поставлена в возможность видеть новое произведение заезжего к нам хореографического виртуоза». И далее, отметив, что во всем новом балете был только один

---

[1] Посторонний. Театральная хроника. *Кащей.* «Московские ведомости», 1873, № 320, 19 декабря, стр. 4.

[2] «Русские ведомости», 1873, № 279, 30 декабря, стр. 2.

классический танец «Четыре времени года» — давно приевшийся дивертисментный номер, да и тот плохой, Яковлев констатировал, что лишенная необходимой практики балетная труппа неизбежно должна утратить свое мастерство.[1]

«Ариадна»

В ноябре того же года Рейзингер, вместе с вызванным на подмогу Петипа, поставил двухактный балет «Ариадна» с музыкой Гербера. Сценарий балета, судя по намекам критики, принадлежал какому-то высокопоставленному лицу, имевшему касательство к управлению московскими театрами. Вероятно, благодаря последнему обстоятельству постановка «Ариадны», не в пример многим предыдущим, была блестяще оформлена. Но ни дорогие декорации, ни даже участие Петипа не спасли и ее от провала.

Одобрение критики заслужил один композитор. Гербера хвалили за хороший вкус, отмечали интродукцию и отдельные номера партитуры как свидетельства несомненной талантливости автора, упоминали о его большом опыте и умении пользоваться возможностями оркестра. «Если встречаются в музыке г. Гербера места, лишенные прелести новизны и свежести,— писал критик,— то это потому, что, по установившемуся обычаю, вполне подчинившись балетмейстеру и подкладывая музыку под заранее сочиненные *па*, он поневоле должен был заплатить обильную дань рутине».[2]

Подробный разбор музыки и особенно последняя цитированная фраза были необычны для балетной критики тех лет. Для русского хореографического театра была чрезвычайно важна такая перемена взгляда на роль и место в нем композитора. Вплоть до этого времени не подлежало сомнению, что композитор — лицо второстепенное в деле создания балетного спектакля. Разумеется, высказанная новая мысль еще не открыла реальных возможностей для каких-либо реформ. На это не рассчитывал и сам безымянный автор статьи: он лишь осуждал существующий обычай, но отнюдь не предлагал выхода. И все же самая постановка вопроса, пусть даже робкая и предварительная, была предвестницей близящихся перемен. Перемены наступили столь неожиданно и скоро, что опять-таки только по прошествии значительного времени они были осознаны как признаки радикального переворота в балетном театре России, такого переворота, который выводил этот театр из безнадежного, казалось бы, тупика, открывал перед ним широкий путь в будущее, позволял ему стать первым и, по сути дела, единственным балетным театром мира в конце XIX — начале XX века.

---

[1] С. Я[ковлё]в. Новый балет *Стелла*. «Московские ведомости», 1875, № 19, 21 января, стр. 3.

[2] «Русские ведомости», 1875, № 271, 13 декабря, стр. 2.

Встреча с Чайковским

Однако в 1877 году, когда в оркестре московского Большого театра впервые зазвучала балетная музыка Чайковского, событие не было воспринято как из ряда вон выходящее. Это не удивительно. Говоря о том, что путь Чайковского к балетной музыке был обусловлен «всем направлением и природой его творчества», Д. В. Житомирский отмечает, что «гораздо более сложным и противоречивым был путь балета к Чайковскому, иначе говоря, путь преодоления в этой области многолетней музыкальной рутины, утверждение нового типа и уровня балетной музыки».[1] Действительно, в свое время премьера «Лебединого озера» была для публики, для балетных критиков всего-навсего ещё одной новой балетной постановкой надоевшего Рейзингера.

Получилось, что Рейзингер — это парадоксально показывало лишний раз, как велика роль хореографа в создании балетного спектакля — заслонил своими плоскими фантазиями достоинства нового балета.

— Партитура «Лебединого озера» не была первым опытом Чайковского в специальной области балетной музыки. Еще в октябре 1870 года, за год до приезда в Москву Рейзингера и его постановки «Сандрильоны», композитор сообщал М. И. Чайковскому: «Представь себе, что я взялся написать музыку к балету *«Сандрильона»* и что огромная четырехактная партитура должна быть готова к половине декабря!»[2] Примерно тогда же он писал А. И. Чайковскому: «Я имел глупость взяться написать за ничтожную плату музыку к балету «Сандрильона», который будет поставлен в декабре, и так как условие заключено,— то на попятный двор уже поздно, а между тем осталось всего два месяца, а я только что начал».[3] О том, что произошло дальше, точных сведений нет. Не осталось даже следов от этой начатой Чайковским музыки. Быть может, Чайковского смутили сжатые сроки, привычные для композиторов того времени, часто писавших балетную музыку к случаю и делавших заготовки впрок. Быть может, дирекция, не найдя хорео-

---

[1] Д. Житомирский. Балеты Чайковского. М., Музгиз, 1957, стр. 12. См. также: Ю. Слонимский, П. И. Чайковский и балетный театр его времени. М., Музгиз, 1956. Обе названные книги советских ученых дают широкую разработку вопроса, на какую, естественно, не претендует данный раздел настоящего исследования, рассматривающий лишь театрально-хореографический аспект темы. Этот аспект разрабатывался также в ряде других значительных работ советских ученых. См.: Юр. Бахрушин. Балеты Чайковского и их сценическая история. В сб.: «Чайковский и театр». М. – Л., «Искусство», 1940, стр. 80—139; Вас. Яковлев. Чайковский в московских театрах. В сб.: «Чайковский на московской сцене». М.—Л., «Искусство», 1940, стр. 5—244 и др. Творческой и сценической истории «Лебединого озера» посвящена также содержательная монография видного современного английского искусствоведа С. Бомонта. См.: Cyril W. Beaumont. The Ballet called Swan Lake. London, 1952, 176 pp.

[2] П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. V, стр. 234.

[3] Там же, стр. 235.

графа для постановки «Сандрильоны», отказалась от своих планов. Но когда через год балетная инсценировка сказки о Золушке была наконец осуществлена Рейзингером, Чайковский уже не имел к ней никакого касательства. Автор сценария Вальц сообщал: «Я поручил композитору Мюльдорферу сочинить музыку».[1] Но он ни словом не упоминал о работе Чайковского.

Между тем интерес Чайковского к балету не угас. В 1871 году, живя в Каменке, имении своих родственников Давыдовых, композитор написал одноактный балет «Озеро лебедей», который был поставлен и исполнен детьми. Отсюда Чайковский заимствовал впоследствии главную тему лебедей для «Лебединого озера».

Это позволяет предположить, что к созданию «Лебединого озера» на сцене московского Большого театра Чайковский имел отношение не только как композитор, но и как инициатор темы, а может быть — соавтор сценария.

Много положительного для упадочного балетного театра той поры содержал в себе этот сценарий. Его официальными авторами были В. П. Бегичев и В. Ф. Гельцер. Правда, написанный более литературно, чем сценарий «Конька-горбунка» или «Папоротника», он в такой же мере, как «Папоротник» или «Ариадна», изобиловал пантомимными рассказами, непереводимыми на танцевальный выразительный язык. Но в то же время сценарий обладал тем важным свойством, которое было утеряно со времен «Жизели» и «Эсмеральды» и которое сообщало этим произведениям подлинную художественную ценность: глубокая философская идея была заложена в сюжете «Лебединого озера» и посильно выявлена уже сценаристами. Любовь побеждает смерть — эта идея роднила «Лебединое озеро» со всей русской литературой и искусством 1860—1870-х годов

Представлена она в обличье немецкой сказки, где героя звали не Иваном или Степаном, а Зигфридом, героиню — не Надей, а Одеттой Но русскому фольклору сродни тема девушек-лебедей, и принцесса Одетта была ближе к пушкинской царевне-лебеди, чем, например, Галя из балета «Золотая рыбка» к героине пушкинской «Сказки о рыбаке и рыбке». Главное же заключалось в том, что близость определяли не столько внешние признаки сказочных превращений, сколько приметы характера героини «Лебединого озера». Эти приметы — чистота души, способность самоотверженно и преданно любить — в сценарии были даны скупыми намеками, но их было достаточно для Чайковского. Более того, самая эскизность их открывала перед ним широкую творческую свободу, предлагала самостоятельные пути решения

[1] К Ф Вальц Шестьдесят пять лет в театре, стр 104—105

В своей книге «П. И. Чайковский и балетный театр его времени» Ю. И. Слонимский показывает, как дорожил композитор финальной картиной «Лебединого озера». К этому можно добавить, что такой финал балетного спектакля был совсем необычен для практики московского Большого театра последних двух десятилетий.

Если как раз в те годы Петипа пытался ставить на петербургской сцене балеты с трагической развязкой — «Царь Кандавл» (1868), «Баядерка» (1877), то в Москве благополучный финал балета давно уже был обязателен. Любопытно, что и в самом сценарии «Лебединого озера» трагический его финал выделялся даже по своему литературному слогу.

Тогда не считалось творческой заслугой быть автором балетного сценария. Оттого, вероятно, имена Бегичева и Гельцера не были объявлены ни на афише премьеры, ни при первой публикации сценария.[1] Оттого же, вероятно, возникал несколько иронический тон изложения — авторы нарочно показывали, что к делу они относятся не слишком-то серьезно. В таком игриво-ироническом тоне было написано все первое действие - о забавах принца Зигфрида с друзьями и о приходе его матери, объявляющей, что он должен жениться. Например, узнав, что право выбора невесты будет принадлежать ему, Зигфрид в сценарии «видит, что дело еще не особенно скверно, а потому отвечает, что из повиновения-де вашего, maman, я никогда не выйду». Когда «maman» удалялась, все продолжали веселиться, почтенный наставник Зигфрида, подвыпив, пытался поцеловать крестьянку, «и, как это всегда бывает в балетах,— говорилось в сценарии,— он целует вместо нее ее жениха».

Второй акт, на озере, рассказывался языком, небрежно сочетавшим прозаические «житейские» обороты речи с мелодраматически приподнятым тоном. Таков был, например, рассказ Одетты, предназначенный для долгой условной пантомимы. «Мать моя — добрая фея,— говорила Одетта,— она, вопреки воле отца своего, страстно, безумно полюбила одного благородного рыцаря и вышла за него замуж, но он погубил ее — и ее не стало. Отец мой женился на другой, забыл обо мне, а злая мачеха, которая была колдуньей, возненавидела меня и едва не извела. Но дедушка взял меня к себе. Старик ужасно любил мою мать и так плакал об ней, что из слез его накопилось вот это озеро» и т. д. и т. п. Клятва Зигфрида в верности Одетте, измена ей в следующем акте и многие другие эпизоды излагались все тем же неряшливым языком и с тем же пренебрежением к глаголам хореографической речи, не имеющим прошлого или будущего времени. Только в последнем акте серьезным и, главное, поэтически образным становился

---

[1] «Театральная газета», 1876, № 100, стр. 390. См. также: Ю. Слонимский. П. И. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 304—309.

слог сценаристов. Зигфрид просил Одетту простить его невольную измену. Она отвечала, что поздно. Тогда, говорилось в сценарии, «он быстро срывает с ее головы венец и бросает в бурное озеро, которое уже выступило из своих берегов. Над головой с криком пролетает сова, неся в когтях брошенный принцем венец Одетты.— Что ты сделал! Ты погубил и себя и меня. Я умираю,— говорит Одетта, падая на руки принца, и, сквозь грохот раскатов грома и шум волн, раздается грустная последняя песня лебедя. Волны одна за другой набегают на принца и Одетту, и скоро они скрываются под водою. Гроза утихает, вдали едва слышны слабеющие раскаты грома; луна прорезывает свой бледный луч сквозь рассеивающиеся тучи, и на успокаивающемся озере появляется стадо белых лебедей».

Так подлинно драматически завершалась тема любви, торжествующей над самой смертью. Чайковский и ранее уже обращался к этой теме в «Ромео и Джульетте» и «Франческе да Римини». Теперь он посвящал ей балетную партитуру, и замысел композитора был истинно новаторским. Подобной темы еще не знал балетный театр XIX века, в лучшую свою пору создавший образы Сильфиды и Жизели, которые погибали во имя элегических влюбленных, оплакивающих эту гибель.

Ю. И. Слонимский высказал предположение, что основой сценария явилась сказка немецкого литератора XVIII века И. К. А. Музеуса «Лебединый пруд».[1] Догадка не представляется вполне доказательной. Во всяком случае, если даже и считать сказку Музеуса одним из возможных источников балетного сюжета, необходимо заметить, что авторы русского балета отошли от него решительно во всем, что касалось главных героев и их взаимоотношений.

«Лебединое озеро» разрабатывает широко бытующий в сказочном фольклоре сюжет о девушке, силой злых чар превращенной в птицу. Мотив этот уходит в незапамятное прошлое и настолько распространен, что из-за его популярности трудно указать непосредственный источник сценария. Он не один.

Современный английский историк балета Сирил Бомонт, рассматривая в своей монографии о «Лебедином озере» возможные фольклорные и литературные источники сюжета, полагает, будто «главные эпизоды сюжета, по-видимому, подсказаны лицом или лицами высокой культуры, которые либо детально изучали миф о девушке-лебеди, либо обладали серьезным знанием мировой литературы, из которой они отобрали и составили события, подходящие к теме».[2] Иначе говоря, автор-

---

[1] См.: Ю. Слонимский. П. И. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 88—92. Точное название сказки Музеуса — «Похищенное оперенье» (или «Похищенное покрывало»).

[2] Cyril W. Beaumont. The Ballet called Swan Lake, p. 12.

ство Бегичева и Гельцера здесь взято под сомнение. Разумеется, Гельцеру принадлежала главным образом хореографическая «спецификация» сценария. Однако драматург и переводчик Бегичев, получивший университетское образование, был достаточно начитан в этой области. Кроме того, Бомонт смешивает мотивы *спасения* заколдованной девушки-лебедя и мотивы насильственного ее *похищения* юношей-охотником. Но и он приходит к выводу, что сценарий «Лебединого озера» не заимствован из одной определенной сказки, а представляет собой свободную контаминацию ходовых сказочных мотивов.

«Лебединое озеро» состоит из нескольких сюжетных мотивов или звеньев: озеро, образованное из слез; девушка, превращенная в лебедя чародеем; верная любовь, спасающая красавицу; невольная измена рыцаря (забвение прежней возлюбленной, опять-таки под воздействием злых чар). Бомонт указывает, что еще один из персонажей «Метаморфоз» Овидия бросается в озеро, образовавшееся из слез матери, и Аполлон, его отец, превращает сына в лебедя. Другие мотивы нетрудно обнаружить в сказках, например в весьма популярном сборнике немецких сказок братьев Гримм, знакомство с которым естественно предположить у авторов сценария. В сказке «Иоринда и Иорингель» злая волшебница превращает прекрасную Иоринду в птицу (соловья), а сама принимает облик совы (чародей Ротбарт в балете появляется в облике филина). Мужественный Иорингель спасает Иоринду и других девушек, превращенных колдуньей в птиц, и возвращает им человеческий облик. В других вариантах этого сюжета, приведенных фольклористами И. Больте и Г. Поливка, девушка превращена в лебедя, утку.[1] Иногда в лебедя превращен юноша, и сестра (возлюбленная) спасает его. Много примеров встречается у тех же братьев Гримм, у Андерсена, в пушкинской «Сказке о царе Салтане», не говоря о более ранних вариантах темы, восходящей и к сказкам 1001 ночи, и к средневековому рыцарскому роману («Парциваль» Вольфрама фон Эшенбаха: Лоэнгрин — «лебединый рыцарь», его ладью везет лебедь, на самом деле — мальчик зачарованный, колдуньей).

Вторая тема — верность и измена рыцаря под влиянием колдовских чар — также встречается в сказках братьев Гримм («Певчий попрыгун — жаворонок», «Королевские дети», «Лесная старуха» и др.). Сходный мотив разработал В. А. Жуковский в «Сказке о царе Берендее». Нередко злая колдунья подменяет невесту принца своей дочерью, и юноша на время забывает возлюбленную. В сказке из сбор-

---

[1] J. Bolte und G. Polivka. Anmerkungen zu der Kinder und Hausmärchen der Bruder Grimm. Leipzig, 1915. См. также: Н. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929, стр. 33 (№ 405). На эти источники любезно указал А. А. Гозенпуд.

ника братьев Гримм «Белая и черная невесты» колдунья превращает свою прекрасную падчерицу в белую утицу, и король готов принять за свою невесту родную дочь ведьмы — чернавку.

Мотив лебединой девы весьма распространен в фольклоре. Однако нужно различать сказки, в которых юноша, подсмотрев игры дев-лебедей, похищает оперение одной из них и вынуждает ее стать его женой (именно эта тема положена в основу сказки Музеуса), и сказки, в которых верная любовь (юноши, девушки) снимает заклятие с человека.

Гейне в своих «Духах стихий» так писал о девах-лебедях: «Иногда они прилегают по воздуху в виде лебедей, сбрасывают с себя белую оболочку пернатых, как одежду, превращаются в юных красавиц и купаются в тихих водах. Захваченные там каким-нибудь любопытным юнцом, они стремительно выскакивают из воды, наскоро облекаются в свои перья и вновь в виде лебедей поднимаются в воздух. Достойнейший Музеус рассказывает в своих «Народных сказках» прекрасную историю о юном рыцаре, которому удалось похитить один из таких лебединых нарядов; окончив купание, девушки быстро надели свои лебединые одежды и улетели; лишь одна, напрасно проискав свою одежду, осталась. Она не может улететь, заливается слезами, она восхитительно прекрасна, и хитрый рыцарь женится на ней. Семь лет живут они счастливо; но однажды, роясь в отсутствие супруга в тайных шкафах и сундуках, жена находит свой старый лебединый наряд; мигом надевает она его и улетает».[1]

Таким образом, ни схема сюжета, ни идея, ни стилистика сказки Музеуса не имеют ничего общего со сценарием «Лебединого озера». У Музеуса отсутствует мотив превращения девушки чародеем в птицу, а значит — и мотив спасения ее. Герой Музеуса подстерегает купающуюся принцессу, похищает ее лебединое оперение, и она поневоле соглашается стать его женой. Когда ей удается вернуть крылья, она улетает. Зигфрид из «Лебединого озера» выступал спасителем Одетты, и его измена, предопределенная роком, была неотвратимой трагической виной. На бал в замок принцессы приходила Одиллия, поразительно похожая на Одетту, но Одетту не робкую и нежную, а манящую и задорную. Изменяя преданному сердцу Одетты, Зигфрид, в сущности, все время оставался ей верен. Но, познав ошибку, он, как полагается герою, утверждал свою верность страданием и смертью.

Таково было важное для Чайковского содержание, скрытое под словесной шелухой сценария. Изяществу литературного слога композитор никогда не придавал особой цены, примером чему могут служить тексты его опер, вплоть до «Евгения Онегина» и «Пиковой дамы». Если врач «Иоланты», укоряя короля Рене как воспитателя дочери, может

[1] Генрих Гейне. Собрание сочинений, т. 6. Л., Гослитиздат, 1958, стр. 296.

петь: «Вот плоды твоей системы», а Елецкий в «Пиковой даме» может уверять Лизу: «Печалюсь вашей я печалью и плачу вашею слезой», то какая беда для композитора заключалась в том, что подруги Одетты, ожидая ее, в напряженный момент действия могут стараться «развлечь себя, танцуя сами и заставляя танцевать молодых лебедей»? Здесь даже легче, чем в операх, примириться с капризами литературного стиля, ибо в спектакле текст не произносится. То же, что относилось к языку образов и в большей своей части принадлежало Чайковскому, вполне отвечало творческому замыслу и содержанию балета.

Чайковский умел находить поэзию в действительности, в обыденности, не боясь обвинений в пошлости. Он не витал над жизнью, не устремлялся в заоблачные сферы, а волшебство, идеал, сказку вносил в житейски привычное, порой совсем не поэтическое. В «Лебедином озере» он создал поэму о величии и вечности любви, не боящейся смерти, создал музыку, которая должна была перевернуть и действительно перевернула устоявшиеся каноны балетного театра. По верному замечанию Д. В. Житомирского, «независимо от того, насколько быстро осознавались и усваивались балеты Чайковского непосредственно после премьер,— самый факт их появления знаменовал собой начало нового этапа в истории балетной музыки».[1]

Формировавшаяся на протяжении XIX века в различных жанрах русской музыки драматургия танцевального образа пришла наконец в музыку балета. Пришла как раз тогда, когда образность почти исчезла из балетного спектакля; пришла, диктуя этому спектаклю свои законы. Оттого на первом этапе и неизбежен был конфликт между музыкой «Лебединого озера» и ее хореографическим воплощением, между замыслом композитора и устоявшимися вкусами балетоманов. Оттого сценически воплотить эту музыку сумел впоследствии лишь Лев Иванов, хореограф, сам находившийся в сложном конфликте с художественной практикой балета своего времени.

Чайковский, по словам Б. В. Асафьева, «суммировал в сфере специальной — в области балетного искусства те течения и склонности, которые издревле свойственны русской музыкальной стихии и к которым невольно склонялись русские композиторы, начиная от Глинки (и даже до него)».[2] Реформу Чайковского бесспорно подготовили находки его предшественников. Количественные изменения перешли в качественные. Чайковский явился первым в русском балете композитором-драматургом. Цельная, однородная по стилю музыкальная драматургия выдвигала новые, повышенные требования перед всеми компонентами балетного спектакля. До Чайковского русские композиторы,

[1] Д. Житомирский. Балеты Чайковского, стр. 13.
[2] Акад. Б В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 174.

даже самые крупные, давали в своей балетной музыке чаще всего лишь сжатые описательные характеристики. Глинка в польском бале «Ивана Сусанина» поднялся до изображения средствами танца одной из двух борющихся сторон. Но и он остановился перед задачей танцевального воплощения драматического конфликта в целом. Что же касалось присяжных сочинителей балетной музыки, они ограничивались иллюстрацией эпизодов сценарной драматургии, темпо-ритмическим сопровождением танцевальных номеров, не претендуя на сколько-нибудь активную и обязывающую постановку собственно музыкальных творческих требований. В их балетах танец и мысль, танец и действие, танец и характер, за весьма редкими исключениями, существовали порознь. В создании единого по стилю и образной системе музыкально-танцевального действия, имеющего подлинно драматургическую природу, заключалась суть реформы Чайковского в сфере балетного театра.

При всем том Чайковский нигде не порывал с жизненными традициями русского балетного театра,— он новаторски развивал и обогащал их, верно угадывая закономерности их собственного органического развития. Г. А. Ларош, один из первых критиков балета «Лебединое озеро», совершенно справедливо писал 14 сентября 1878 года в газете «Голос»: «С легкостью, которой никто бы не предположил у ученого автора стольких симфоний, квартетов и увертюр, г. Чайковский подметил особенности балетного стиля и, приноравливаясь к ним, снова высказал ту гибкость, которая составляет одно из драгоценнейших достояний творческого таланта. Его музыка — вполне балетная музыка, но вместе с тем вполне хорошая и интересная для серьезного музыканта. Нередко после легкого танцевального мотива, прозрачно гармонизованного и послужившего материалом для первого «колена» какого-нибудь танца, в композиторе просыпается симфонист, и он во втором колене озаряет нас последованием густых и сочных аккордов, давно напоминающих вам о той не балетного пошиба силе, которую он сдерживает в себе».[1]

Об этой «не балетного пошиба силе» говорила уже интродукция. Она взывала к мыслям и чувствам, которые было принято оставлять за порогом балетного театра. Лирическая тема, словно осененная далекими еще всплесками лебединых крыльев, отзвук печальной «песни судьбы» девушки-лебеди, во сто крат сильнее, чем в «Жизели», могла напомнить о теме «совушки, которая была девушкой». Но давно не было в живых Аполлона Григорьева, наперекор всему поверившего в правду хореографического образа, и в год его смерти ушла со сцены воспетая им Марфа Муравьева, не дождавшись первого балета Чайковского...

---

[1] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. I, стр. 168

В первой картине звучали, перебивая друг друга, веселые голоса пирующих, и образ беззаботной юности раскрывался в вальсе, предлагающем хореографу неисчерпаемые возможности разработки массового танца. В традиционном pas de trois композитор, не отказываясь от ритмов и темпов мужской и женских сольных вариаций, создал пластические характеристики каждого из танцующих. Все это было ново и по-новому сложно для деятелей балета того времени из-за самой своей простоты, логичности развития. Меланхолический, по-русски протяжный и задушевный танец-песня, возникая в центре первой картины, передавал раздумья автора, который словно бы еще неясно различал сквозь «магический кристалл» даль романа Одетты и Зигфрида; танец этот требовал тонкого пластического контраста к обрамлявшим его бодрым, бравурным номерам. Как и в обоих последующих балетах Чайковского, первая картина была, по сути дела, развернутым прологом к основным событиям спектакля, контрастным фоном, на котором перекрещивались и которым оттенялись судьбы главных героев. Но в 1877 году она была принята как самоцельное действие, быть может, более привлекательное для хореографа и публики из-за своей оживленности, чем элегическая картина встречи героев.

В этой второй и центральной картине балета композитор ставил перед театром задачу, почти неразрешимую по тем временам: показать развитие образа в танце, определить, завязать и провести в танце основной драматический конфликт. Музыка требовала танцевальных решений и для того, чтобы очертить характер героини, и для того, чтобы ввести в действие аккомпанирующий хор подруг-лебедей, и для того, чтобы обрисовать ситуации действия: встречу героев, лирический рассказ Одетты о ее судьбе, объяснение в любви, прощание. Отдельные элементы поэтического образа сплавлялись, требуя цельности хореографического стиля, которой с тех пор неустанно ищет балетный театр, шагая вперед, открывая новые области танцевальных решений. В знаменитом адажио Одетты и Зигфрида композитор потребовал от танца то, что прежде считалось доступным лишь опере (недаром эта музыка была первоначально сочинена для дуэта героев в уничтоженной Чайковским опере «Ундина»). Он потребовал, чтобы пластически были проведены два «голоса», говорящие о зарождающейся любви в робких вздохах начала адажио и, далее, в взволнованно-прерывистом шепоте, в восторженных восклицаниях-всплесках чувства.

В сцене бала, казалось бы, уступая традиционной структуре балетов с трагической развязкой и строя средний акт спектакля как дивертисментную сюиту, Чайковский контрастно противопоставлял внутренний мир героев окружающей среде, прозаичной, разочаровывающей. подчас тривиальной. Вместе с тем в каждом маскарадном характерном танце он дал отточенно изящную миниатюру.

И, наконец, последний акт с его стремительным переходом от нежной лирики к бурному драматизму последней встречи героев, с его просветленно-трагическим финалом открывал необъятные горизонты перед балетным театром будущего. Но в настоящем это сказывалось далеко не сразу и даже не тогда, когда нашли свое лучшее, вплоть до наших дней, воплощение «Спящая красавица», «Щелкунчик» и за ними, последним, «Лебединое озеро». Процесс поисков не закончился поныне. Пример тому — нерешительность современных хореографов, до сих пор приделывающих «благополучный» конец к «Лебединому озеру».

«Лебединое озеро» на московской сцене

Тем более немыслимо было верное воплощение «Лебединого озера» в условиях балетного театра Москвы 1870-х годов. Правда, единственный раз в дореволюционной сценической жизни этого балета там был сохранен его трагический финал, столь важный для общей концепции Чайковского. Но этим не исчерпывался комплекс постановочных задач. С добродушием большого художника относился Чайковский к балетмейстерским потугам Рейзингера. «Если б ты знал,— писал он 24 марта 1876 года М. И. Чайковскому,— до чего комично было смотреть на балетмейстера, *сочинявшего* под звук одной скрипочки *танцы* с самым глубокомысленным и вдохновенным видом».[1] Это было сказано о репетиции первого акта. Возможно, в дальнейшем, когда дело подошло к сценическому воплощению центрального конфликта, Чайковский стал менее снисходителен к Рейзингеру. Но даже если так оно и было, всякие протесты автора должны были оказаться напрасными. Партитура подвергалась той хореографической обработке, какую находил уместной театр, в данном случае представленный Рейзингером. А обработка Рейзингера, судя по отзывам, была примитивной.

«При всей моей любви к зрелищам такого рода, я на представлении балета П. Чайковского гораздо более слушал, чем смотрел,— признавался Г. А. Ларош.— Музыкальная сторона решительно преобладает над хореографическою. По музыке «Лебединое озеро» — лучший балет, который я когда-нибудь слышал... По танцам «Лебединое озеро» едва ли не самый казенный, скучный и бедный балет из тех, что даются в России. Правда и то, что постановка из рук вон бедная».[2] Таково было одно из самых красноречивых и справедливых свидетельств критики, оценившей значительность события, но увидевшей и бездну неиспользованных возможностей.

Первое представление «Лебединого озера» на сцене московского Большого театра состоялось 20 февраля 1877 года в бенефис П. М. Карпаковой. Сохранившиеся скупые отзывы не позволяют достаточно

---

[1] П. И. Чайковский. Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 33.
[2] Г. А. Ларош Собрание музыкальио-критических статей, т. II, стр. 166—167.

судить о хореографии спектакля. К тому же далеко не все сообщаемые факты документированы. Неизвестен источник приводимого Д. И. Лешковым свидетельства о том, что «фантазия Рейзингера оказалась чрезвычайно бедной, а большинство танцев слабыми и неинтересными: плывущих лебедей балетмейстер изобразил шеренгами кордебалета с протянутыми через всю ширину сцены полотнищами тюля (вода), из-за которых виднелись головы танцовщиц (лебеди)».[1] 15 января 1880 года «Московские ведомости» писали об этом как о нововведении И. Гансена, сменившего Рейзингера; эффект вполне отвечал уровню модных западных феерий.

Доказательнее сведения Д. И. Мухина. Он писал, что «г-жа Карпакова старалась по возможности произвести фантастическое олицетворение лебедя, но, как слабая в мимическом отношении, особенного впечатления не производила».[2] Следует добавить, что П. М. Карпакова, а за ней А. И. Собещанская были явно слабы и в танцах. Никогда не слыв первоклассными танцовщицами, они к тому времени стали немолоды и успели изрядно наскучить публике. Как раз в том же 1877 году один из театральных репортеров мимоходом дал выразительный отзыв о Карпаковой, выступавшей в «Фаусте». «Балет сам по себе зело снотворен,— писал он,— а с сестрицами Карпаковыми, 1-й и 2-й, в ролях Гретхен и Марты, оказался уж совсем из рук вон».[3] А за пять лет до того рецензент очередного выступления Собещанской замечал, что «время ее уже прошло, и для московской сцены необходима балерина помоложе».[4]

В силу упомянутых обстоятельств и в меру собственных способностей балетмейстер основывал свои расчеты на пантомимных сценах, а не на танцах. Убедительна догадка Ю. А. Бахрушина, полагающего в цитированной статье, что «танцевальная роль Одиллии в балете при первой постановке была сведена на нет. Эту роль исполняла, быть может, рядовая статистка, фамилии которых не было принято помещать на афише». Скорее всего и здесь, подобно другим балетам Рейзингера, танцы мало зависели от содержания. А так как сюжет, в отличие, скажем, от «Золушки», не позволял сделать эти танцы феерически пестрыми, то они и вышли утомительно скучны. Правда, в третьем акте Рейзингер потребовал от композитора разнохарактерного дивертисмента, куда попала даже русская пляска, необходимая в любых ба-

---

[1] Д. И. Лешков. Балет в Москве. В сб.: «Московский Большой театр. 1825—1925». М., 1925, стр. 192.

[2] См.: Юр. Бахрушин. Балеты Чайковского и их сценическая история. В сб.: «Чайковский и театр», стр. 90.

[3] «Санкт-Петербургские ведомости», 1877, № 246, 6 сентября, стр. 3.

[4] X — z. Театральные заметки. «Русские ведомости», 1872, № 196, 10 сентября, стр. 3.

летах того времени. Но четвертый акт вновь возвращал хореографа к танцам лебедей, а тут Рейзингер оказывался беспомощен.

«Без дальних обходов,— писал корреспондент «Санкт-Петербургских ведомостей»,— танцы г. Рейзингера до последней степени слабы... слабы так, что хуже-то, кажется, и придумать ничего нельзя. Положим, большинство «слушателей» не обращало на них ни малейшего внимания: вся *суть* балета в музыке; но ведь какое же до этого дело г. Рейзингеру, смело пропечатывающему свое имя на афише и еще смелее откланивающемуся публике... которая и не думала, не гадала его вызывать?? Бестолковое махание ног, продолжающееся в течение четырех часов,— не сущая ли пытка?»[1] В «Русских ведомостях» со специальной статьей о постановке «Лебединого озера» выступил «Скромный наблюдатель» — А. П. Лукин (о музыке балета писал в той же газете Н. Д. Кашкин). По словам Лукина, Рейзингер проявил «замечательное уменье вместо танцев устраивать какие-то гимнастические упражнения. Кордебалет топчется себе на одном и том же месте, махая руками, как ветряная мельница крыльями,— а солистки скачут гимнастическими шагами вокруг сцены».[2]

Во взглядах критиков происходила любопытная аберрация. «Бестолковое махание ног», «уменье вместо танцев устраивать какие-то гимнастические упражнения» давно вошли в обычай под видом казенно узаконенных правил балетного танца и присутствовали в хореографии «Лебединого озера» отнюдь не в большей мере, нежели в других новейших балетах. Но, хоть и давно осуждаемые, именно тут они вызвали особенно резкий протест из-за слишком уж явного разлада с музыкой. Признавая, что «Лебединое озеро» ходят «слушать», а не «смотреть», профессиональная критика останавливалась перед неразрешимой по тем временам, на тогдашнем уровне развития наличных творческих сил московского балетного театра задачей слияния музыкального и танцевального начал этого балета. «Многолетняя музыкальная рутина», говоря словами Житомирского, в самом деле казалась непреодолимой.

Чайковский, с виду подчиняясь общепринятой схеме построения балетного действия, взламывал ее изнутри, наполняя новым идейным и поэтическим содержанием. Но Рейзингер был неспособен понять это содержание, как неспособны были другие его собратья понять новизну содержания написанной в 1876 году «Сильвии» Лео Делиба. Как раз Чайковский оставил подтверждавшее этот факт признание, когда писал

---

[1] Игорь. Письма из Москвы. «Санкт-Петербургские ведомости», 1877, № 60, 1 марта, стр. 2.

[2] Скромный наблюдатель [А. П. Лукин]. Наблюдения и заметки. «Русские ведомости», 1877, № 50, 26 февраля, стр. 2.

в 1877 году С. И. Танееву, что в Вене он *«слышал* балет *«Sylvia»* Léo Delibes'a, именно *слышал,* потому что это первый балет, в котором музыка составляет не только главный, но и единственный интерес».[1] И здесь встречается все то же сакраментальное противопоставление двух глаголов, относящихся к балету: «слушать» и «видеть». Но Чайковский не был сторонником такого противопоставления. Высоко ценя балетную музыку Делиба, он едва ли считал когда-нибудь, что самая талантливая музыка должна составлять единственную и всепоглощающую ценность балетного спектакля: это было бы равносильно смертному приговору балету. Чайковский любил балет в самом общепринятом смысле этого слова и именно потому брался за сочинение балетных партитур. Он хотел поднять искусство хореографии до уровня своего искусства. Он хотел не обуздать и не поработить хореографа-противника, он хотел вооружить и направить хореографа-союзника. И в таком содружестве действительно рождалось перспективное завтра русского балетного театра. Поистине символичен для судеб балетного искусства тот факт, что из трех балетов Делиба «Сильвия» оказалась последним значительным созданием западного балета, а из трех балетов Чайковского «Лебединое озеро» явилось первым, открывшим перед русским хореографическим театром путь в будущее.

Между тем в свое время «многолетняя музыкальная рутина» казалась непреодолимой не просто в силу своей пассивной косности. Она имела деятельных защитников. Зрители делились на две партии, выражавшие две крайние позиции. Одна часть зрителей, пришедшая на балетный спектакль для того только, чтобы слушать музыку, возмущалась нелепостью виденного зрелища. То, что серьезный композитор обратился к балету, представлялось ей по меньшей мере блажью, отнюдь не заслуживающей сочувствия. Почти до конца XIX века многие музыканты и музыковеды отказывали балету в способности выражать высокие художественные идеи; они обходили при этом немногочисленные, но веские доказательства противного. В подробном разборе музыкальных достоинств «Лебединого озера» Н. Д. Кашкин, высоко оценивая партитуру в целом, говорил об уступках дурному вкусу, якобы сделанных Чайковским в угоду требованиям балетной сцены.[2] Совершенно очевидно, насколько плодотворнее была позиция самого Чайковского, выступавшего за союз музыки и хореографии.

Другая часть зрителей, подходя к вопросу с противоположной стороны, в общем преследовала ту же цель — не допускать серьезных композиторов в область балетного творчества. Для нее балет был послед-

---

[1] П. И. Чайковский Полное собрание сочинений, т. VI, стр. 294.

[2] Н. К[ашки]н. Музыкальная хроника. «Русские ведомости», 1877, № 49, 25 февраля, стр. 1.

ним, десертным блюдом сытного обеда, в меру пряным, сдобным и сладким, порой усыпляющим, но ни в коей мере не заставляющим волноваться — это слыло решительно вредным для пищеварения. Оттого и некоторые балетные критики, в противовес иным музыкальным, упрекали Чайковского в излишней сложности его партитуры, в невозможных трудностях, которые она ставила перед хореографом и исполнителями.

И те и другие были правы в одном: положение хореографии в московском Большом театре 1870-х годов и серьезная музыка были две вещи несовместные. Это видел всякий человек с мало-мальски воспитанным критическим вкусом. И надо было обладать гением Чайковского, чтобы как раз тогда, когда балет «Лебединое озеро», казалось, навсегда ушел со сцены, вновь обратиться к созданию балетной музыки.

И те и другие были неправы, отказывая балетному театру в возможности положительных реформ. Самое появление «Лебединого озера» было реформой, обращенной в будущее. Для полного ее торжества требовались хореографы-художники, требовалась богатая талантами, творчески дисциплинированная труппа. Таких условий не было в тогдашнем московском балете. Став жертвой балетмейстеров-ремесленников, он на долгие годы потерял стимулы к подлинному творчеству. Но такие условия постепенно создавались в петербургском театре, где с отъездом Сен-Леона полновластно царил Петипа.

Там шел сложный, нелегко различимый процесс кристаллизации и отбора выразительных средств, обновления танцевального романтического стиля на основе симфонически развитой пластической образности. За месяц до московской премьеры «Лебединого озера» на сцене петербургского Большого театра состоялась премьера балета «Баядерка». В последнем акте этого балета имелась картина «Царство теней», в которой танцы, созданные Петипа по законам полифонического развития темы, разительно перерастали уровень бесхитростной музыки Минкуса.

Балетный театр России должен был или погибнуть, подобно другим балетным театрам Европы, или, сломав ветхие эстетические нормы, найти выход в искусство более зрелое и подлинно новое. Эти нормы не были взорваны путем революционных потрясений. К тому не открывалось возможности в условиях жизни русского балета конца XIX века. Процесс, приведший к возрождению русской хореографии, к обогащению романтизма существенными началами реализма, шел подспудно и современниками замечен не был. «Лебединое озеро» и «Баядерка» — первые выдающиеся события этого процесса — были пока что революционны внутри себя, одно в музыкальном, другое в танцевальном плане. Современность в первом случае равнодушно отвергла, во втором — равнодушно приняла их. Однако процесс становления нового

хореографического театра был необратим. Он шел по линии разных искусств — музыки и танца, шел, казалось бы, чисто случайными путями. Но неизбежной была встреча художников-новаторов. Эта встреча закономерно произошла на новом материале: Чайковский и Петипа встретились в работе над «Спящей красавицей». Здесь было много внешне случайного и сложного, были борьба взглядов и взаимные уступки, была и радость взаимопонимания. Именно отсюда, через «Щелкунчика» и многое более мелкое, но важное, вел путь к «Лебединому озеру» Льва Иванова как вершине периода симфонизации русского балета.

Но об этом будет говориться ниже. Здесь же следует подвести итог первого опыта постановки «Лебединого озера».

Относительный успех первых представлений не был закреплен последующими. Та публика, что приходила в театр из-за музыки, пренебрегая танцевальным воплощением, скоро получила возможность слушать ее в концертных залах. Балетоманы же, считавшие, что «уж слишком ученая музыка, не для танцев она»,[1] едва ли не раньше перестали посещать спектакли Балет «Лебединое озеро» продержался на сцене московского Большого театра семь лет (с 1880 года спектакль шел в переделке балетмейстера И. Гансена). Но за все эти семь лет он был исполнен лишь тридцать два раза,[2] и его исчезновение даже не было замечено прессой и публикой.

Несмотря на явный свой неуспех в «Лебедином озере», Рейзингер был удержан дирекцией до конца следующего сезона. 23 апреля 1878 года он показал трехактный балет «Бабушкина свадьба» на музыку Гербера — бледную копию балета Поля Тальони на музыку Гертеля «Приключения Флика и Флока» (1858), выдержавшего к тому времени в Берлине свыше четырехсот представлении.

После этого спектакля критика обрушилась уже не только на Рейзингера, но и на дирекцию. «Может быть, г Рейзингер прекрасный отец семейства,— писал критик «Русских ведомостей»,— может быть, он без труда умеет отличить майское пиво от сентябрьского, но я не раз уже имел случай убедиться, что он такой же мастер ставить балеты, как... как самовар ездить верхом, что ли». По словам критика, дирекция «не раз уже была свидетельницей, как проваливал балеты г. Рейзингер», а между тем этого балетмейстера, «не выпустившего из театральной школы ни одной мало-мальски выдающейся танцовщицы, а, напротив, испортившего и тех, которые прежде танцевали хорошо,

---

[1] N. «Лебединое озеро». «Санкт-Петербургские ведомости», 1877, № 54, 23 февраля, стр. 3.

[2] См.: Юр. Бахрушин Балеты Чайковского и их сценическая история В сб «Чайковский и театр», стр 91

дирекция не только терпит, но даже удерживает на своей службе».[1] Подействовало ли прямое обращение к дирекции, или сама она наконец убедилась в непригодности Рейзингера, особенно наглядно продемонстрированной в «Бабушкиной свадьбе», но только сезон 1877/78 года оказался его последним сезоном в Москве. В 1879 году тот же критик писал уже в прошедшем времени:

«Г. Рейзингер, наш, слава богу, si devant балетмейстер, в настоящее время отбывший в свой Vaterland...»[2]

И. Гансен

После отставки Рейзингера московская труппа и московские зрители вздохнули с облегчением. Между тем особых поводов для оптимизма пока что не было. Опять настали времена «междуцарствия». Нового руководителя удалось подыскать не сразу. Объяснялось это самыми прозаическими причинами. Отношение дирекции императорских театров к московскому балету определялось главным образом соображениями экономического порядка: нового балетмейстера разрешалось пригласить лишь на весьма умеренное жалованье, освободившееся с отъездом Рейзингера, а оно не могло соблазнить больших мастеров.

13 декабря 1879 года управляющий московской конторой докладывал в Петербург: «Бывший балетмейстер императорских московских театров Рейзингер, не оказавшийся полезным, был уволен в 1877 (1878.— *В. К.*) году. С тех пор я неоднократно обращался с предложениями в Париж, Италию и Бельгию, но все предлагавшие свои услуги балетмейстеры требовали содержание значительно более того, которое получал Рейзингер. Наконец мне удалось пригласить на настоящий сезон г. Гансена, который согласился, в виде опыта, только на этот сезон исполнять должность балетмейстера в Москве за то же содержание, которое получал его предместник».[3]

Для Москвы искали балетмейстера подешевле и, естественно, не слишком заботились при этом о творческом своеобразии художника. Иосиф Гансен, ничем покуда не прославившийся на поприще хореографии, оказался сговорчивей других. Так получила московская балетная труппа очередного руководителя.

Пресса холодно откликнулась на приезд нового балетмейстера. «Мы слышали, что на место балетмейстера Рейзингера в Москву ангажирован балетмейстер из Лондона — некто Гансен, имя совершенно неизвестное в хореографии»,— сообщала «Петербургская газета».[4]

---

[1] Зритель. «Бабушкина свадьба», балет соч. г. Рейзингера. «Русские ведомости», 1878, № 112, 4 мая, стр. 1.

[2] Зритель. Открытие театрального сезона. «Русские ведомости», 1879, № 208, 19 августа, стр. 2. Si devant (*франц.*) — бывший; Vaterland (*нем.*) — отечество.

[3] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 510, л. 26.

[4] «Петербургская газета», 1879, № 82, 29 апреля, стр. 3.

Газета «Голос», также выходившая в Петербурге, скептически писала: «Кому выпадет счастливая доля сделаться московским балетмейстером — пока еще неизвестно, но носится слух, что избранником окажется состоящий балетмейстером в Брюсселе, при тамошней опере, некто Гансен (на самом деле Гансен работал в Лондоне, но имел в запасе брюссельский ангажемент.— *В. К.*). Когда приедет новое светило и с чего оно начнет свою деятельность — пока еще также покрыто мраком неизвестности. Известно только, что балет «Баядерка», совсем уже изготовленный по части декораций, костюмов, аксессуарных вещей, не пойдет, и все готовое для него (во избежание непроизводительности этого расхода) будет утилизировано при постановке балета «Дочь ада»... а тут — происходит ли дело в Индии, происходит ли оно в преисподней, в мире совершенно фантастическом — декорации и костюмы одни и те же».[1]

Московская газета «Русские ведомости», в свою очередь, так рассказывала об этом: «Давно обещанный нам и давно готовый уже к постановке,- мы говорим про декорации и костюмы,— балет г-на Петипа «Баядерка» так и не пойдет у нас: некому ставить, говорят. Вместо него нам обещают балет «Дочь ада и сын тьмы». (Отчего бы уж, кстати, не поставить балета под названием «Тетка дьявола и дядя сатаны»? Еще бы заманчивее было!)... Г. Гансену ни новых декораций, ни новых костюмов не дадут... При таких условиях балет мог бы поставить и г. Рейзингер».[2]

Наконец, извещая о состоявшемся уже приезде Гансена, «Голос» добавлял: «Что ж! Нам не привыкать стать своими боками откармливать добрых соседей, настойчиво благодетельствующих нам на всех поприщах нашего горемычного существования».[3]

Настороженность была закономерна. В годы общего подъема театральной жизни Москвы и Петербурга дела московского балета не выдерживали критики. Наученная горьким опытом, печать была далека от изъявлений преждевременных восторгов, какими встретила она еще недавно приезд Рейзингера. Все же и опасения оказались чрезмерными: второго Рейзингера отыскать было бы, пожалуй, трудновато. Гансен несомненно был более искусным, чем Рейзингер, мастером. Он представлял собой законченный тип новейшего западноевропейского хореографа: превосходно владел разновидностями театрального танца своего времени, знал секреты композиции большого спектакля, свободно распоряжался кордебалетом. Но в равной мере ему были при-

---

[1] «Голос», 1879, № 230, 21 августа, стр. 2.

[2] Зритель. Открытие театрального сезона. «Русские ведомости», 1879, № 208, 19 августа, стр. 2.

[3] Приезд благодетелей. «Голос», 1879, № 237, 28 августа, стр. 2.

сущи и недостатки подобных балетмейстеров; главным был ремесленный подход к искусству. Об этом свидетельствовала его готовность приноровить сюжет первого же своего московского спектакля к готовым декорациям неосуществленной «Баядерки».

«Дева ада»

Четырехактный балет «Дева ада» на музыку Невкура (премьера — 16 ноября 1879 года) являл собой историю индийского бедняка по имени Налла Тамби (С. П. Соколов), продавшего душу деве ада Радомани (М. П. Станиславская). Влюбившись в земную красавицу Саравасту (П. М. Карпакова), дочь раджи Аграрского, герой изменял аду и нес за это наказание. А Сараваста выходила замуж за достойного принца Кадура (А. Ф. Бекефи). В роли раджи на премьере выступил сам постановщик спектакля, заменивший больного В. Ф. Гельцера, и, по словам рецензента, «был вполне хорош и характеристичен».[1] То было единственное выступление Гансена в качестве актера на московской сцене.

Спектакль, ничуть не оригинальный по содержанию, сильно уступал своим предшественникам времен романтического балета и не выдерживал сравнений с «Баядеркой», которую Петипа показал в Петербурге в 1877 году. Но в постановочных приемах Гансена обнаружились отдельные черты новизны, весьма распространенной тогда на зарубежной балетной сцене. Они привлекли внимание критики.

«По части смысла и содержания новый балет слаб, в особенности при сравнении его с хорошими старыми балетами, вроде «Корсара», «Наяды», «Эсмеральды», «Сатаниллы» и проч.»,— писал один из рецензентов и отмечал тут же весьма существенное обстоятельство: «Практическое удобство подобных произведений состоит в том, что иметь хороший кордебалет, конечно, легче, чем иметь хорошие персонажи для сюжета; в том, что г. Гансен придерживается подобного отношения, нельзя не видеть влияния западноевропейской сцены, где даже в наилучших центрах, как, например, в Вене, хороших солистов бывает куда как мало, но зато процветает кордебалетное дело — дело, так сказать, картинности и эффекта постановки балетной массы».[2]

Влияния западноевропейской сцены весьма ощущались в спектакле. Ради картинности и эффектов Гансен, действительно, легко поступался смыслом. Например, девы ада, подруги Радомани, танцевали в костюмах, сшитых по рисункам балетмейстера,— в белых с черной отделкой платьях, черных масках, черных по локоть перчатках, черных сапожках и... в пудреных париках, внося в «индийскую» фантастику шик модных парижских балов-маскарадов. В последнем акте одних только танцовщиц было занято свыше восьмидесяти: они

---

[1] Точка. «Дева ада»... «Суфлер». 1879, № 16, 6 декабря, стр. 2.
[2] «Русский курьер», 1879, № 81. 18 ноября, стр. 2.

дефилировали по сцене, пересекая ее во всех направлениях, составляли группы, где основную роль играли опять-таки костюмы в различных цветовых сочетаниях. Пользуясь тем, что балетная труппа Большого театра в ту пору была небогата балеринами, сделав упор на танцы кордебалета, Гансен охотно положился и на ловкого волшебника К. Ф. Вальца, который не подвел его в чудесах провалов и превращений.

Спектакль заслужил одобрение нескольких рецензентов. Критик «Суфлера», превознося массовые танцы, в частности детский дивертисмент голубей, воронят и павлинов, восклицал, что, оказывается, «с нашим кордебалетом можно ставить все, что угодно»; похвала была весьма сомнительного свойства. Другой критик, сравнивая Рейзингера и нового балетмейстера, весьма уместно заметил о Гансене: «Вот что значит умелый, дельный человек».[1]

Деловитость и ловкость хореографа не подарила, однако, долгого успеха бессодержательному зрелищу. Уже через год московский корреспондент «Голоса» заключал: «Пресловутая «Дева ада»... являет собою лучшее доказательство того, как подобные феерийные балеты, лишенные смысла и содержания, способны скоро надоесть публике».[2]

Без прочных позиций

После постановки «Девы ада» с Гансеном был заключен трехгодичный контракт. Московская контора рекомендовала своего балетмейстера петербургской дирекции в весьма положительных тонах: «Со дня прибытия его в Москву он успел поставить новый балет «Дева ада», вместо несостоявшейся постановки балета «Баядерка»... Кроме того, он весьма успешно возобновил танцы в некоторых старых балетах и безвозмездно возобновил танцы во многих операх. Вообще г. Гансен, будучи талантливым и опытным балетмейстером, оказался в высшей степени полезным для московского балета, в последнее время весьма было опустившегося».[3] Петербург утвердил рекомендацию согласием на контракт.

Но профессиональной опытности и даже талантливости было недостаточно для того, чтобы улучшить дела московского балета. Тут требовался мастер, который не смотрел бы на свою работу как на очередную остановку среди постоянных странствий, как на срок, определяемый текущим контрактом. Тут требовался художник с четкой творческой программой, реформатор, умеющий утверждать и отстаивать свои взгляды. Таким мастером Гансен не был. О том свидетельствовала его

---

[1] «Петербургская газета», 1879, № 228, 21 ноября, стр. 3.

[2] Московский инвалидный балет и его неудачный maestro. «Голос», 1880, № 277, 7 октября, стр. 2.

[3] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 4, ед. хр. 510, лл. 26—27.

готовность на любые постановки. О том же свидетельствовало и безразличие к музыкальному материалу спектаклей. Гансен охотно обращался к хорошей музыке и понимал ее, что доказывали его постановочные редакции «Лебединого озера» Чайковского и «Коппелии» Делиба. Но собственные спектакли он ставил на более чем заурядную музыку Невкура и Гербера. В отзывах современников нередко встречались такого рода замечания о музыке Гербера к балетам Гансена: «Весь этот гам-гам почтенного инспектора музыки в московских театрах оглушает и потрясает слуховые нервы самых невзыскательных слушателей».[1]

И все же Гансен был значительно больше одарен, чем Рейзингер. 13 января 1880 года он показал возобновленное «Лебединое озеро». Вероятно, он сделал это по предложению начальства, озабоченного и тут скорее всего мотивами не столько художественного, сколько экономического порядка: поставленный двумя годами ранее, спектакль мог идти в декорациях и костюмах премьеры. Декорации были несколько подновлены, а роль Одетты перешла к новой исполнительнице Е. Н. Калмыковой. И здесь балетмейстер, встретясь с танцовщицей средних возможностей, устремил главное внимание на кордебалетные сцены. Эта часть спектакля удостоилась похвал немногочисленных рецензентов. «Балет, провалившийся чуть не с первого представления, теперь смотрится без скуки, благодаря новым танцам и группам кордебалета»,— писал А. П. Лукин и замечал, что дирекция приобрела наконец «опытного балетмейстера, чего у нас не бывало уже с давнего времени».[2] Но об этой опытности Гансена только что говорилось.

Любопытным свидетельством его безразличия к музыкальному материалу балета является следующий факт. Первой работой Гансена в лондонском театре Альгамбра, куда он отправился после Москвы, был балет «Лебеди». Рассказывая о сходстве сюжета «Лебедей» с сюжетом «Лебединого озера», историк балета Альгамбры Айвор Гест пишет: «Музыка Чайковского не понадобилась, так как партитура, как обычно, была изготовлена плодовитым Якоби». Он же отмечает, что «балеты Гансена, незначительные в своей драматической части, были яркими, блестящими зрелищами, где обстановка или тема лишь подсказывали решения и хореографу и художнику-костюмеру. И хотя труды и того и другого не имели большого художественного значения, они пользовались безотказным успехом, как доброкачественные профессиональные балеты».[3]

---

[1] Старый балетоман. Новый балет в Москве. «Русские ведомости», 1881, № 43, 12 февраля, стр. 1.

[2] Скромный наблюдатель [А. П. Лукин]. Возобновление балета «Лебединое озеро». «Русские ведомости», 1880, № 26, 27 января, стр. 3.

[3] Ivor Guest. The Alhambra Ballet. «Dance Perspectives», 1959, № 4, pp. 25—26.

Гест подтверждает свое суждение выдержками из лондонских газет того времени, характеризующими различие вкусов английского и русского балетного зрителя. Например, газета «Таймс», разбирая содержание балета Гансена «Мелузина» (1884), писала: «Г. Гансен хорошо знает, что это вещь совершенно безразличная для зрителей, которые требуют только, чтобы сцена была заполнена ярко наряженными группами хорошеньких и грациозных танцовщиц». Именно потому, что русский зритель требовал от балета прежде всего поэтического содержания, успех Гансена оказался непрочным и неуклонно падал в течение всей его деятельности в Москве.

За «Лебединым озером» в том же 1880 году Гансен поставил одноактный балет «Летний праздник» (17 февраля) и возобновил «Бабушкину свадьбу» Рейзингера (26 октября).

О «Летнем празднике» московский корреспондент газеты «Суфлер» писал: «Довольно любопытно, что для этого балета сюжет взят из современной жизни, и танцовщицы (в большинстве) в длинных «относительно» платьях. Сюжет незатейлив: на ярмарку в Буживале приходит семейство англичан, в котором две взрослые дочери. Их, разумеется, тотчас отбивают от родителей, которые, в свою очередь, жуируют. По этому случаю несколько смешных положений, несколько забавных танцев».[1] Балетный пустячок Гансена в известной степени перекликался с практикой лондонских балетов-обозрений на современные темы, по времени предшествуя балетам «На побережье» (1891), «На брайтонской набережной» (1894) и другим. На московской сцене 1880-х годов практика подобного рода закрепиться не могла; и «Летний праздник» остался единственным, скоро исчезнувшим с афиш опытом «осовременивания» балетного сюжета.

Вслед за тем, в 1881 году, Гансен поставил четырехактный «экзотический» балет на музыку Гербера «Арифа, жемчужина Адена» (2 февраля) и одноактный балет «Эглея-пастушка» (15 декабря). Исполнителями последнего были воспитанницы театрального училища: в роли Эглеи выступила десятилетняя ученица. Достаточно характеризует Гансена тот факт, что для этого балета на мифологическую тему он воспользовался музыкой Невкура к индийскому балету «Дева ада», аранжированной Гербером, и перенесенными оттуда же танцами.

Последней московской постановкой Гансена был балет Делиба «Коппелия, или Красавица с голубыми глазами», показанный 24 января 1882 года. Как и «Лебединое озеро», этот балет относился к лучшим работам Гансена в Москве, с той лишь разницей, что на сей раз хореограф почти ничего сам не сочинял, а воспроизвел постановку Сен-Леона.

---

[1] Точка. Московские театры. «Суфлер», 1880, № 16, 24 февраля, стр. 2.

Накануне реформы

При наличии дельного и способного балетмейстера подлинным хозяином московского балета был К. Ф. Вальц, неустанно варьировавший трюки и эффекты сценической техники. Но времена менялись, и приверженность балетного театра к «волшебнику-машинисту» уже раздражала былых ценителей эффектов. К чести своей, Вальц понял это впоследствии и сам. Но покамест, в начале 1880-х годов, зрители выражали законное недовольство по поводу приевшихся и не всегда безупречных «чудес» Вальца. «По-прежнему г-жа Николаева, обязанная *для глаз зрителя* моментально превратиться в г-жу Манохину, остается видною для публики из-за шкафа,— сетовал рецензент «Бабушкиной свадьбы»,— г-жа Манохина, *превращаясь,* в свою очередь, в десятилетнюю девочку, принуждена, на глазах же публики, проваливаться *в кресло,* а десятилетняя девочка вылезать *из люка*... Г. Вальц устроил «облака» и, нужно ему отдать честь, устроил так, что хоть бы... в балагане на Девичьем поле... В том же балаганном вкусе г. Вальц «устроил» и луну в этой картине: вырезал *звезду* из картона... оклеил ее сусальным золотом, надел на грудь одного из статистов, и поставил его у самой рампы».[1]

Все чаще раздавались в критике упреки и более общего характера. Некоторые статьи пытались подсказать выход из сложившегося трудного положения.

«Почему же администрация театра,— спрашивал П. Д. Боборыкин,— коль скоро она содержит большой балетный персонал, не попробует обновить немножко эту отрасль зрелищ, открыть, что ли, конкурс для создания более художественных сюжетов, в поэтическом ли, в жанровом ли роде? Было время, когда балеты создавались писателями с большим дарованием, вроде, например, «Жизели», текст которой составлен покойным Теофилем Готье. А у нас все зависит от балетмейстера. Теперешний балетмейстер Большого театра — человек со вкусом в аранжировке групп и разных подробностях обстановки и танцевального искусства. Но было бы гораздо толковее и выгоднее для сборов: заинтересовывать публику самим содержанием балетов, а это можно делать только в связи со всем тем, что дается на разных русских сценах, чем интересуется публика в литературе и других художественных сферах».[2]

Через несколько дней слова Боборыкина подхватил в уже более специальном плане критик тех же «Русских ведомостей», писавший под

---

[1] Скромный наблюдатель [А. П. Лукин]. Возобновленный балет «Бабушкина свадьба» и его диковинки. «Русские ведомости», 1880, № 281, 2 ноября, стр. 2.

[2] П. Боборыкин. Обстановка «Евгения Онегина» и балет «Арифа» на Большом театре. «Русские ведомости», 1881, № 39, 8 февраля, стр. 3.

псевдонимом Старый балетоман. «Время, когда постановка нового балета в Москве составляла целое событие в кругу театральных завсегдатаев, миновало,— отмечал он,— а между тем в цикле сценических представлений балет несомненно занимает не последнее место. Близко стоящий к пластике, балет имеет значение художественное, а как представление, в котором мимика заменяет не только словесную речь, но и словесное выражение душевных ощущений,— балет может служить школой для всякого, кто посвящает себя актерскому искусству. Причин, почему балет в Москве пал,— много; одна из главных та, что нет уже давно первоклассной танцовщицы, нет и молодого, подрастающего поколения артисток, дающего надежды сделаться украшением балета; другая причина в том, что очень долго московский балет обходился без балетмейстера».[1]

Причин было, разумеется, значительно больше. Нехватка хороших танцовщиц скорее являлась следствием. Прежде всего отсутствовали определенное художественное направление и ясные творческие задачи, какие были у постоянного руководителя петербургского балета Петипа. Тот же Гансен не мог рассчитывать на условия, хоть сколько-нибудь похожие на условия деятельности Петипа, и ему ничего не оставалось, как продолжать до него установившиеся порядки. Но и это не могло обеспечить ему прочного положения в Москве. В январе 1882 года ходатайство управляющего московской конторой театров В. П. Бегичева о заключении нового контракта с Гансеном было отклонено.

Балет Москвы переживал упадок своей деятельности. Он находился на пороге реформы, которая с суровой административной твердостью была осуществлена в сезоне 1882/83 года.

---

[1] Старый балетоман. Новый балет в Москве. «Русские ведомости», 1881, № 43, 12 февраля, стр. 1.

ПЕТИПА И БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР 1850—1870-х ГОДОВ

В истории русского балетного театра вторая половина XIX столетия может быть названа эпохой Мариуса Ивановича Петипа. Петипа продолжил дело, начатое его знаменитыми предшественниками. При них русский балет был равен по своим творческим возможностям лучшим театрам зарубежных стран. Петипа долгие годы являлся главой первого, а к концу века — по существу единственного балетного театра мира.

Крупный художник Петипа за пятьдесят шесть лет работы в России создал сорок шесть оригинальных спектаклей. Лучшие из них — «Дон Кихот», «Баядерка», «Спящая красавица», «Раймонда» — продолжают жить на сценах Советского Союза и за рубежом. Кроме того, Петипа сохранил для мирового театра и обогатил семнадцать постановок своих предшественников и современников, в том числе такие, как «Тщетная предосторожность» Доберваля, «Жизель» Коралли и Перро, «Пахита» Мазилье, «Корсар» Мазилье и Перро, «Эсмеральда» Перро, «Коппелия» Сен-Леона. Неоценима роль Петипа, учителя петербургской балетной школы, в театрах Петербурга и Москвы. Никогда еще союз хореографа и композитора не бывал столь плодотворен и не давал столь значительных результатов, как сотрудничество Петипа с Чайковским и Глазуновым.

Петипа прожил в России шестьдесят три года. И хотя до конца своих дней он как следует не овладел русским языком, язык русского балета сделался кровно близким хореографу в зрелый период творчества. Именно оттого язык этот был развит и усовершенствован им в тесном содружестве с другими выдающимися русскими мастерами музыки, танца, с замечательным хореографом Львом Ивановым. Важнейшим итогом сотрудничества Петипа и Льва Иванова явилась классическая постановка «Лебединого озера (1895).

В то же время творческая судьба Петипа значительно более противоречива, нежели судьбы многих его предшественников. Эта противоречивость связана с противоречиями времени и обусловлена ими.

Пора начинаний

«Одиннадцатого марта 1822 года в приморском французском городе Марселе у Жана Антуана Петипа и жены его Викторины Грассо родился сын Альфонс Виктор Мариус Петипа»,— говорится в воспоминаниях Мариуса Петипа, написанных им в 1905 году.[1] Дореволюционный историк и критик балета В. Я. Светлов считал, что Петипа родился не в 1822, а в 1819 году.[2] Американская исследовательница Лилиан Мор подтверждает эту справку Светлова. «В мае 1819, а не 1822 года,— пишет она,— Жан Петипа повез свою семью из Марселя в Брюссель, где 20 мая дебютировал в балете «Альмавива и Розина» в Театре де ла Монне... Мариус Петипа говорит, что он был ребенком во время этого путешествия, таким образом очевидно, что он родился в 1819 году».[3] Поправку следует считать вполне обоснованной.

Род Петипа был связан с театром еще в XVIII веке. Отец Мариуса Петипа Жан Антуан Петипа был танцовщиком и балетмейстером, мать Викторина Грассо — трагической актрисой. Из их восемнадцати детей, кроме Мариуса, известным деятелем хореографии стал Люсьен Петипа (1815—1898) — танцовщик парижской Большой оперы в 1839—1862 годах и балетмейстер.

Мариус Петипа, подобно его старшему современнику Сен-Леону, получил солидное музыкальное образование. Он учился игре на скрипке в Брюссельской консерватории. В детстве Петипа не испытывал влечения к балету, однако должен был обучаться танцам. «Семи лет,— вспоминал он,— начал я обучаться и танцевальному искусству в классе отца моего, переломившего о мои руки не один смычок для ознакомления меня с тайнами хореографии».[4] Подобно Дидло, он девяти лет выступил в балете «Танцемания» (отец воспроизвел поста-

---

[1] Мемуары Мариуса Петипа. Спб., 1906, стр. 3.

[2] Валериан Светлов. Современный балет. Спб., 1911, стр. 5.

[3] Russian Ballet Master. The memoirs of Marius Petipa. Edited by Lillian Moore. Translated by Helen Whittaker. London, 1958, p. 6.

[4] Мемуары Мариуса Петипа, стр. 4.

новку Пьера Гарделя, показанную в парижской Большой опере в июне 1800 года). Но если Дидло изображал сурка, то Петипа играл савояра — мальчика из Савойи, хозяина дрессированного сурка. Шестнадцати лет он подписал первый в жизни контракт с театром Нанта как танцовщик и балетмейстер. Там он поставил три одноактных балета: «Права синьора», «Цыганочка» и «Свадьба в Нанте». Последний спектакль свидетельствовал о том, что уже тогда Петипа стремился воспроизводить на сцене местный быт и фольклор.

После года работы в Нанте юноша возвратился в труппу отца, разъезжавшую по Франции и Бельгии. В 1839 году танцовщица Анна Леконт пригласила Жана и Мариуса Петипа в гастрольную поездку по Соединенным Штатам. Ранее Леконт выступала в парижской Опере, Королевском театре Лондона и являлась премьершей брюссельского Театра де ла Монне в то время, когда его балетной труппой руководил Жан Петипа. В 1836—1837 годах Леконт гастролировала в Большом театре Петербурга, но особого успеха не имела.

Балет как жанр появился в Америке лишь в 1826 году и в 1830-х годах еще не пользовался сколько-нибудь значительной популярностью. Во всяком случае, труппу Анны Леконт американцы встретили полным равнодушием. 29 октября 1839 года эта труппа начала свои спектакли балетом Коралли «Тарантул» в Национальном театре Нью-Йорка. Жан Петипа исполнял комедийную роль врача-шарлатана, старого доктора Омеопатико, Мариус не участвовал в спектакле. 4 ноября состоялась премьера мелодрамы «Жоко, бразильская обезьяна»; Мариус Петипа играл пантомимную роль Педро. А уже 12 ноября театр расторг договор с труппой, не приносящей дохода. Леконт сумела получить ангажемент в нью-йоркском театре Боури: 21 ноября труппа показала там «Жоко». Два дня спустя Жан Петипа поставил третий балет — «Марко Бомба, или Хвастливый сержант», где его сын исполнял роль Нунеца. Этим спектаклем сезон закрылся, и оба Петипа, покинув труппу, отплыли в Европу.[1]

Прибыв в Париж, Мариус Петипа поступил в класс восьмидесятилетнего Огюста Вестриса. Строгий академизм исполнительской школы Вестриса по-своему сохранялся и в новой, романтической хореографии. «Французский балет,— писал в 1842 году Гейне,— родственен по духу расиновским трагедиям и садам Ленотра. Здесь господствуют та же размеренность, те же формы этикета, та же придворная холодность, то же нарядное равнодушие, то же целомудрие».[2] Академизм в известной

---

[1] См.: Russian Ballet Master. The Memoirs of Marius Petipa, pp. 11—12; см. также Lillian Moore. Marius Petipa in America. «The Dancing Times», 1937, december, pp. 286—287, 300; Lillian Moore. The Petipa Family in Europe and America «Dance Index», 1942, vol. I, № 5.

[2] Генрих Гейне. Собрание сочинений, т. 8, стр. 164.

мере являлся необходимой основой реформ Тальони, Эльслер, Перро. 1840 год, когда Петипа приехал в Париж, был кануном постановки «Жизели», этой вершины романтического балета, и первая Жизель, юная Карлотта Гризи, соединяла в себе, по словам почитателей, «небесную» отрешенность Марии Тальони с «земной», «языческой» страстью Фанни Эльслер. Чтобы не отстать от времени, надо было на лету схватывать его мгновенные дары. Мариус Петипа был энергичен и напорист. Двухмесячная наука у Вестриса пошла ему впрок: он всю жизнь стремился к ясной простоте образа при любой изощренности танцевального орнамента. Мариусу Петипа был доступен и вход в Большую оперу. Там его старший брат Люсьен Петипа только что выдвинулся на положение ведущего танцовщика и в недалеком будущем должен был стать первым исполнителем роли Альбера в «Жизели». Мариус Петипа познакомился со знаменитой Карлоттой и добился чести выступить с ней на сцене Комеди Франсез в бенефис Рашели. Это придало вес, создало имя. А так как материальные дела были стеснены, то срок ученичества у Вестриса кончился быстро. Петипа подписал контракт с театром в Бордо. Там в течение года он поставил четыре балета; два из них, «Прекрасная бордоска» и «Сбор винограда», были связаны с бытом и нравами провинции Бордо.

Четыре последующих года Петипа прослужил в мадридском Театро дель Сирко. Теперь его балеты были посвящены испанской теме. Они назывались «Цветы Гренады», «Жемчужина Севильи», «Приключения дочери Мадрида», «Отъезд на бой быков», «Кармен и тореадор». Последнее название позволяет предполагать, что молодой хореограф инсценировал новеллу своего соотечественника Мериме, появившуюся как раз в 1845 году, намного «упредив» тем самым оперный театр.

Ставя балеты на испанские темы, Петипа, разумеется, сохранял верность канонам французской хореографии. Вместе с тем он добросовестно изучал плясовой фольклор Испании. Выезжая в провинцию, он наблюдал народные пляски и сам участвовал в них. «Не хвастая, могу сказать, что я плясал и владел кастаньетами не хуже первейших танцоров Андалузии»,— вспоминал он.[1] Впоследствии это сослужило ему хорошую службу: он неоднократно возвращался к испанской тематике — как в целых балетах, так и в дивертисментных номерах. Правда, народную испанскую пляску в чистом виде он рисковал показывать только в опере: наиболее близки к подлинным были его танцы в первой петербургской постановке оперы Бизе «Кармен» (1878) — морена из второго действия и «бой быков» из четвертого. В балетном спектакле такая пляска подвергалась сильной театрализации и в номерах характерного плана, и особенно, разумеется, в классическом танце, где она

[1] Мемуары Мариуса Петипа, стр. 17.

возникала лишь в виде орнамента, отступающего перед «вестрисовским» академизмом. Бесспорно, на этот путь тянула балетная музыка, которая не только зависела от балетмейстера, но и сама влияла на него.

В конце 1846 года Петипа был вынужден покинуть Мадрид вследствие романтической дуэли.[1] Он возвратился в Париж и по протекции брата участвовал в прощальном бенефисе Терезы Эльслер: Фанни и Тереза Эльслер, Мариус и Люсьен Петипа исполнили pas de quatre. Но и на этот раз участие в одном спектакле со знаменитостями не принесло постоянной работы в столице Франции. Надо было вновь искать неверных заработков в провинции или за границей. Все же самым неожиданным, пугающим дальностью пути и неизведанностью жизненных условий, было приглашение из России.

Еще ни Перро, ни Мазилье, ни Сен-Леон не посещали этой страны Там был похоронен великий Дидло, оттуда со славой возвратились Филипп и Мария Тальони. Лаконичное приглашение подписал балетмейстер Титюс: Петипа предлагалось занять место танцовщика Гредлю, покидавшего Россию.

Первые годы в России

24 мая 1847 года Петипа прибыл в Петербург. 4 июня того же года в контору императорских театров поступило распоряжение директора А. М. Гедеонова: «Препровождая при сем контракт, заключенный со вновь ангажированным в балетную группу танцовщиком *Мариусом Петипа*, предписываю конторе принять оный к должному исполнению»[2]. Петипа был приглашен на должность «танцора-мима» по первому разряду иностранных артистов. Спустя год Гедеонов предписал конторе «по успехам, сделанным в занимаемых им амплуа, возобновить оный на два года»,[3] с оплатой вместо 8000 по 10 000 рублей в год, рассчитав по старому контракту тоже по 10 000 рублей в год. Благосклонность дирекции вызвали не только успехи Петипа-танцовщика, но и его удачная постановка «Пахиты», осуществленная в октябре 1847 года совместно с Фредериком. Петипа дебютировал в Петербурге сразу как танцовщик и как хореограф.

«Пахита» (или «Пакита», как называли ее тогда в афишах, следуя французскому произношению) слыла модной новинкой парижского балета. Музыка принадлежала Дельдевезу, хореография — Мазилье. Премьера на сцене Большой оперы состоялась 1 апреля н. ст. 1846 года. То был спектакль «нового направления»: зрелищность в нем начинала брать верх над содержательностью. Пахита, похищенная в детстве

---

[1] Противником Петипа, как установил Айвор Гест, был граф де Шабриан

[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 2467, л 25

[3] Там же, л. 35.

разбойниками, в конце концов обретала своих знатных родителей и право стать женой влюбленного в нее офицера д'Эрвильи. Вершиной драматического действия оказывалась сцена, где Пахита спасала возлюбленного, подменив стакан с отравленным вином. Но господствовала не драма, а танцевальный дивертисмент. Здесь были всевозможные вариации, pas de deux, pas de trois. Тридцать две маленькие воспитанницы исполняли классический «танец цветов». Среди характерных танцев кордебалета выделялось испанское pas de manteaux (па с плащами) — его исполняли шестнадцать пар, причем в мужских партиях выступали танцовщицы-травести. О галопе, который увенчивал дивертисмент, восхищенный критик писал: «Музыка гремит, пары понеслись, великолепный, очаровательный галоп, считая тут и музыку, и легких уланских офицеров, и оживленные глазки танцовщиц, в полном разгаре... Вот поэзия жизни, вот верх наслаждения, Магометов рай на земле, где вместо бесплотных гурий летят, как вихрь, поэтические головки, полные жизни, надежд и восторгов».[1]

«Пахита», в сущности, уже включала в себя множество примет и приемов «большого спектакля». Пятнадцать лет отделяло «Пахиту» от «Сильфиды» и только пять — от «Жизели», но поэтические принципы романтического балета, стремившегося к содержательному единству драмы, музыки и танца, здесь были намеренно сданы в архив. Партитура Жана Дельдевеза состояла из множества разрозненных эффектных номеров. Виртуозность преобладала в сольных и ансамблевых классических танцах, характерный танец выполнял функции вставного, концертного номера. Танцовщицы романтического балета, окутанные целомудренными облаками газа, казались бы здесь анахронизмом. Тюники танцовщиц были укорочены, а травести, чьи развитые формы обтягивало мужское трико, выдвинулись на центральное место в спектакле.

«Пахита» имела успех не только у дирекции и официальной критики, но и у публики. В ней привлекало обилие танцев, разнообразие танцевальных форм, их непрерывный, напористый, жизнерадостный поток. Искушенный в делах балетного театра Рафаил Зотов писал через месяц после премьеры: «В пифическом нашем восторге, в котором мы были после первого представления *Пакиты*, мы предсказывали, что с этой минуты превосходная балетная труппа наша начнет опять подниматься и публика снова обратится к этому роду спектаклей, который она прежде любила и потом несправедливо оставила. Наше предсказанье покуда в полной мере выполняется».[2] «Пахита» прожила свыше

---

[1] В. Т. Театральная хроника. «Санкт-Петербургские ведомости», 1847, № 228, 7 октября, стр. 1073.

[2] Р. З[о т о в]. Большой театр. Бенефис г. Иогансона: *Пакита*... «Северная пчела», 1847, № 255, 10 ноября, стр. 1017.

семидесяти лет на петербургской сцене, неоднократно, правда, подвергаясь поправкам и дополнениям возобновлявшего ее Петипа.

Но к постановке 1847 года Петипа имел такое же отношение, как и капельмейстер К. Н. Лядов, аранжировавший музыку Дельдеваза. Воссоздавая хореографию Мазилье, он вносил лишь отдельные коррективы в область танцевальных решений — это прежде всего относилось к сольным и массовым испанским танцам.

Через четыре месяца, в феврале 1848 года Петипа поставил другой балет Мазилье, по сценарию Сен-Жоржа, «Сатанилла». Теперь он вновь работал в содружестве с отцом: Жан Петипа приехал в Россию и подписал контракт с дирекцией 12 октября 1847 года.

«Сатанилла», в большей степени чем «Пахита», восходила к традициям романтического балета. В центре спектакля стоял драматический образ героини — демонического существа, посланного адом на землю, чтобы соблазнить графа Фабио. Но Сатанилла влюблялась в Фабио и ценой своей гибели спасала его. Драматическая интрига была напряженной, действие развивалось стремительно, танец организовал и решал это действие. Сатанилла, приняв облик пажа, следовала за Фабио, который отправлялся спасать от корсаров свою невесту Лилию. На восточном базаре Лилию хотел купить визирь Осман. Сатанилла, страдая от ревности, все же приходила на помощь Фабио Обернувшись баядеркой, она танцами отвлекала внимание визиря от Лилии. Исполнительница роли Сатаниллы, знаменитая Е. И. Андреянова, получала возможность передать психологическую драму героини. Полтора десятилетия спустя московский критик, сетуя на бессодержательность новейших балетов, заявлял, что «Сатанилла» — это «единственный балет из всех, идущих в настоящее время на нашей сцене, в котором мысль и драма не принесены в жертву исключительно танцам».[1]

Однако и «Сатанилла» не до конца оставалась верна принципам романтического балета времен его подъема. Наряду с сильными драматическими сценами, наряду с танцем действенным и выразительным, там было немало дивертисментных номеров, весьма условно связанных с сюжетной основой. Опять Р. М. Зотов рассказывал, какой «восторг произвела мазурка в четырнадцать пар, где мужчинами были также самые миловидные из наших корифеек... прелестнейший танец, который то же, что pas de manteaux в «Пахите». Он рассказывал о том, как одобрительно принята была «живая, огненная тарантелла, в которой видишь все жгучие страсти юга», о том, как «невольницы танцуют прелестное pas de châle» и т. д.[2]

---

[1] «Театральные афиши и Антракт», 1864, 25 февраля, стр. 4

[2] Р. З[отов] Большой театр. Бенефис г-жи Андреяновой: *Сатанилла, или Любовь и ад...* «Северная пчела», 1848, № 40, 19 февраля, стр. 158—159.

«Пахита» и «Сатанилла», первые петербургские постановки Петипа, уже содержали в себе некоторые элементы его последующего творчества. В лучших сценах этих спектаклей он достиг содержательности и психологической глубины хореографического действия. С другой стороны, он владел средством создания «великолепного спектакля», то есть зрелища, где пестро, прихотливо, бездумно чередовались сольные номера и массовые ансамбли. В резком и противоречивом столкновении этих различных начал протекала почти вся дальнейшая деятельность Петипа-хореографа. Но нередко ему удавалось найти идеальное их сочетание, тот поразительный сплав возведенного в виртуозную степень танца с глубокой содержательностью действия, единство внутреннего и внешнего, когда предельная изощренность формы становилась простым, точным, изящным выражением эмоционального и психологического смысла музыкально-танцевальной драматургии.

Время, когда Петипа стал во главе петербургского балета, пришло не скоро, через два десятилетия после премьеры «Сатаниллы». В 1850-х годах балетом руководил выдающийся хореограф Жюль Перро, в 1860-х — Артур Сен-Леон. Перро дал образцы глубоко содержательного хореографического действия, у Сен-Леона формальное мастерство преобладало над смыслом. Петипа работал в самой непосредственной близости с обоими хореографами. Он был первым исполнителем ведущих партий почти во всех балетах Перро и пристально наблюдал работу Сен-Леона, хотя тот и не жаловал его, как опасного соперника. Увиденное оставило неизгладимый след, обострив противоречия в творчестве Петипа. Результаты были наглядно различимы в пределах одного спектакля. Пока же молодой «танцор-мим» усердно исполнял свои прямые обязанности, не упуская, впрочем, ни малейшей возможности заявить себя в качестве хореографа.

Петипа-танцовщик

Петипа дебютировал на сцене петербургского Большого театра в роли Люсьена д'Эрвильи из «Пахиты». Роль Пахиты исполняла Андреянова, ставшая в последующие годы его постоянной партнершей. «Что сказать теперь о дебютанте? — писал Р. М. Зотов. — Он танцевал в pas de folie и el haleo, следственно в двух *характерных* танцах. Легкость и сила в нем удивительные, но мы подождем будущих его дебютов в танцах благородного и серьезного рода и тогда отдадим о нем подробный отчет; теперь же мы видели, что это прекраснейшее приобретение для нашей труппы, потому что при большом даровании все роды хороши».[1]

---

[1] Р. З[отов]. Большой театр. *Пакита...* «Северная пчела», 1847, № 225, 6 октября, стр. 898.

Петипа свободно чувствовал себя в испанских танцах. Да и сама роль элегантного офицера наполеоновской армии вполне отвечала его актерской индивидуальности. Правда, петербургский исполнитель кое в чем и повторял парижского создателя этой роли — красавца Люсьена Петипа. Именем Люсьена был назван герой «Пахиты», и успехам старшего брата младший несомненно завидовал. У обоих исполнителей роли была рыцарственная галантность, продуманная картинность пластики, пафос классической школы Вестриса, остающийся в границах изящного даже при высоком кипении страстей. Этим правилам Петипа оставался верен до конца собственного исполнительского пути и внушал их своим ученикам.

После премьеры «Сатаниллы» критик «Санкт-Петербургских ведомостей» писал: «Петипа, как балетмейстер, хорошее приобретение для нашего театра, как танцор имеет равносильного соперника в Иогансоне».[1] Сравнение не было справедливым. Иогансон обладал летучим прыжком, свободно владел техникой пируэтов и туров. Петипа никогда не отличался виртуозностью. И хотя как первый танцовщик он обязан был танцевать все, по преимуществу он являлся танцовщиком характерного плана. Тут он действительно проявлял незаурядное мастерство, и в 1851 году, когда Карлотта Гризи приехала в Петербург, он блистал с ней в маноле. Танцовщик, партнер балерины, в те времена редко интересовал рецензентов. Но Петипа не оставался незамеченным в подобного рода дивертисментных номерах. Показателен отзыв Р. М. Зотова о танце «тореадора» в балете Мазилье «Вер-Вер». Отмечая, что там, где все хорошо, «легко иногда забыть и лучшее», Зотов писал: «Это целая поэма любви, юных страстей. Это па с красным покрывалом восхитительно, а г-жа Андреянова (с г. Петипа) исполнила его с таким совершенством, что публика в восторге три раза начинала единодушно рукоплескать, желая видеть повторение этого танца. Для него одного будут ездить в новый балет».[2] Похвала относилась к Андреяновой, партнер был только упомянут в скобках, но упомянут как партнер достойный.

Среди пантомимных ролей Петипа преобладали роли светских молодых людей. Таковы были Люсьен д'Эрвильи в «Пахите», граф в «Своенравной жене», граф во «Фламандской красавице», таков был и пресыщенный, скучающий граф Фабио из «Сатаниллы». Молодые люди, внешне ловкие и красивые, но внутренне опустошенные, холодные, жестокие были основными героями Петипа-актера. Фабио безмятежно

---

[1] Тан [Я. И. Григорьев]. *Сатанилла, или Любовь и ад.* «Санкт-Петербургские ведомости», 1848, № 40, 18 февраля, стр. 160.

[2] Р. З[отов]. Большой театр. Бенефис г. Мазилье. *Вер-Вер.* «Северная пчела», 1852, № 18, 22 января, стр. 70.

делил свои привязанности между Лилией и Бьянкой; Феб равнодушно обольщал Эсмеральду... Фанни Эльслер, в конце 1848 года привезшая в Петербург «Эсмеральду», сказала, что Петипа — лучший Феб из всех, с которыми ей приходилось танцевать.[1]

Особняком стоял Конрад из «Корсара» — гордый и пылкий пират, рискующий жизнью ради любимой Медоры. Биографы Петипа передали рассказ Е. П. Соколовой о том, что он здесь «обманывал своей игрою не только публику, но и самих артистов... на сцене не было М. И., а был благородный, страстный, порывистый, ни перед чем не останавливающийся корсар, воля которого парализовала и подчиняла все окружающее: одного взгляда его достаточно, чтобы прекратить вспышку бунта и разъяренных людей заставить склонить покорно свои горячие головы».[2]

Е. О. Вазем, весьма сдержанно относившаяся к Петипа, вспоминала его Конрада не менее восторженно: «Созданный им образ предводителя корсаров Конрада был совершенно незабываем. В каждом его движении сказывалась привычка властвовать и повелевать. Вместе с тем было видно огромное мастерство в пользовании жестами, которые у него были чрезвычайно уверенными... Его игре можно было учиться, но не рабски подражать, так как артист слишком много вкладывал в роль своего художественного «я».[3]

Выступлением в этой роли Петипа закончил свою исполнительскую деятельность в 1869 году. То был значительный для его творческой биографии год: с отъездом Сен-Леона он становился руководителем петербургского балета, к чему упорно, тщательно, но осторожно готовился долгие двадцать лет.

«Строительство карьеры»

В мемуарах Петипа есть место, которое часто приводят биографы знаменитого балетмейстера. Приехав в Петербург и отправившись представляться Гедеонову, Петипа был безмерно поражен: директор любезно предложил ему отдыхать четыре месяца до начала сезона, в то время как жалованье зарубежным актерам выплачивалось со дня вступления на русскую землю. Это не могло не показаться удивительным человеку, имевшему за плечами горький опыт бродячей тревожной, а иногда и голодной жизни. Естественно, Петипа приложил все старания, чтобы прочнее закрепить связи с Россией.

Он выписал в Петербург отца, который ограничился постановкой одной лишь «Сатаниллы», но был зачислен учителем танцев в театральное училище. В этой должности Жан Петипа состоял до конца

---

[1] Д. И. Лешков. Мариус Петипа. Пг., 1922, стр 10.
[2] И. Иванов и К. Иванов. М. И. Петипа. Пг., 1922, стр. 7.
[3] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 114—116.

жизни. Он умер 16 июля 1855 года, и в сентябре место отца занял сын. Мариус Петипа вел старший класс воспитанников до апреля 1863 года, когда по его просьбе директор театров граф А. М. Борх передал эти обязанности Иогансону.[1]

В конце 1848 года в Петербург приехал Перро. Петипа был отправлен в Москву, где поставил «Пахиту» и «Сатаниллу» для гастролей Андреяновой. Вернувшись, он возобновил для своего бенефиса балет Титюса «Швейцарская молочница», после чего несколько лет исполнял обязанности танцовщика, лишь изредка ставя отдельные танцы.

В 1854 году Петипа женился на молодой танцовщице М. С. Суровщиковой: успех ее был отмечен критикой сразу после выпуска из училища. Жена стала его партнершей как раз в ту пору, когда приспела необходимость расстаться с Андреяновой, карьера которой близилась к концу и положение в театре заметно поколебалось. В 1857 году Петипа поставил для Суровщиковой одноактный балет «Бабочка, роза и фиалка». Музыку сочинил меценатствовавший композитор-дилетант принц Ольденбургский, и спектакль шел в его летнем дворце. Пустяковый сюжет был лишь предлогом для танцев. Так же бессодержательны были и одноактные балеты Петипа «Брак во времена регентства» (1858), «Парижский рынок» (1859) и двухактный балет «Голубая георгина» (1860).

После премьеры «Брака во времена регентства» критик писал: «О содержании балета мы говорить не будем по той простой причине, что он беден содержанием; но танцы заслуживают особенного внимания».[2] Так же полагали и критики «Парижского рынка». «Балет этот довольно слабое хореографическое произведение», — утверждала «Северная пчела», рассказывая о дебюте супругов Петипа в Париже.[3] Вместе с тем в «Санкт-Петербургских ведомостях» говорилось, что Петипа «обладает несомненными хореографическими способностями. Все сочиненные им танцы очень милы и оригинальны».[4] Принципиального разногласия между двумя последними оценками не было, ибо первый критик подразумевал под «хореографическим произведением» драматический сюжет балета, другой же, говоря о «хореографических способностях» Петипа, имел в виду его несомненно выдающийся дар сочинителя танцев.

Пресса «Голубой георгины» совершенно так же оценивала спектакль. «Содержание «Голубой георгины» напоминает знакомые мотивы

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 2467, л. 61.

[2] Петербургская летопись. «Санкт-Петербургские ведомости», 1858, № 280, 21 декабря, стр. 1653.

[3] Театральные новости. «Северная пчела», 1861, № 100, 6 мая, стр. 402.

[4] Петербургская летопись. Бенефис г-жи Петипа. «Санкт-Петербургские ведомости», 1859, № 94, 3 мая, стр. 414.

других балетов, — сообщал обозреватель «Санкт-Петербургских ведомостей», — тем не менее оно не лишено грации и дает повод к нескольким удачным сценам. Из них особенно хорошо grand pas des dahlias (большое па георгин. — *В. К.*), в котором танцовщицы, представляя цветы, полулежат в живописных позах, а волшебная «георгина» с лейкою в руках носится между ними».[1] Рецензент «Северной пчелы» вторил собрату по перу, заверяя, что «танцы и группы отличаются свежестью вымысла, изяществом, разнообразием».[2]

Таковы были творческие позиции молодого Петипа, стремившегося укрепить свое положение в русском театре. Он отлично понимал, что дирекция императорских театров и избранная петербургская публика не были заинтересованы в новых, оригинальных сюжетах, в целеустремленном драматическом замысле балетного спектакля. На его глазах падала популярность Перро, которому все трудней становилось защищать свои взгляды на балет как на хореографическую драму. И волей-неволей Петипа потрафлял пошлому вкусу, придумывая новые варианты избитых сюжетов, подбирая эффектные приемы для «живописных групп и танцев». Первая танцовщица, поливающая из лейки лежащий на полу кордебалет, — случай весьма симптоматичный для начального периода петербургской деятельности Петипа, вполне добровольный шаг навстречу утверждавшейся сен-леоновщине. То был символ балетной безвкусицы, и он, нет-нет, да напоминал о себе на протяжении творческого пути Петипа.

Помимо небольших балетов, М. И. Петипа ставил танцы в операх, живые картины, концертные номера. В последних он часто преследовал развлекательные цели, стремился понравиться публике партера и лож. Из номеров подобного рода вошел в историю «Мужичок», поставленный им в 1865 году на музыку народного трепака для М. С. Суровщиковой.

Петипа любил доводить до логического конца опыты хореографов-современников, задевавшие его мысль. «Мужичок» выразил его тогдашний взгляд на «русскую тему» в балете, сходный с той ее трактовкой, какую годом раньше дал Сен-Леон в «Коньке-горбунке».

Не следует забывать, что в эпоху пресловутых «великих реформ» существовали два противоположных подхода к крестьянской теме. Рядом с правдой народной жизни, высказанной Тургеневым и Григоровичем, Некрасовым и Островским, Мусоргским и передвижниками, сочинялась украшающая неправда. Образ крестьянина, «причесанного» на иконописный лад, стал модным в консервативном лагере искус-

---

[1] Петербургская летопись. «Голубая георгина», новый балет. «Санкт-Петербургские ведомости», 1860, № 83, 17 апреля, стр. 412.

[2] Театральные новости. «Северная пчела», 1860, № 87, 19 апреля, стр. 346.

ства. Появилась псевдонародная опера «Русский мужичок и французские мародеры»: ее автором был А. Ф. Львов, автор монархического гимна. На сцене Александринского и Малого театров исполнялась пьеса «Было да прошло»: в финале коленопреклоненные крестьяне благодарили «царя-освободителя». Авторам, переведшим эту пьесу с немецкого, было пожаловано по бриллиантовому перстню. Пошли широко в ход фарфоровые статуэтки гарднеровского завода, изображающие все того же идиллического «мужичка». Именно с этих позиций исходил и Петипа, касаясь распространенной темы в танце «Мужичок».

Петипа продолжил и развил сусальную интерпретацию русского фольклора. В пасторальной, фарфоровой фигурке «мужичка»-травести сказалось не только личное незнание хореографом жизни, обычаев и психологии народных низов. Здесь отчетливо определились социальные позиции всего балетного театра того времени, забывшего плодотворные порывы начала XIX столетия, когда в дивертисментах и балетах Вальберха, Аблеца, Глушковского, Лобанова театрализовалась подлинная национальная тематика.

Небольшой концертный номер вызвал, по сути дела, настоящую идеологическую полемику. Сочетание разноречивых отзывов позволяет восстановить контуры танца, оказавшегося предметом спора.

Костюм исполнительницы напоминал одежду «казачков» — дворовых мальчиков, которые с крепостных времен прислуживали в богатых домах. Как и у «кормилиц», разодетых в шелковые сарафаны и парчовые кокошники, у «казачков» принадлежности народной одежды были переведены с холста и миткаля на шелк и бархат: алая шелковая рубаха с белыми ластовицами под мышками, плисовые шаровары, шапочка, украшенная павлиньим пером и кокетливо сбитая набекрень, лаковые сапожки с отворотами — все это кукольное изящество заявляло о характере номера еще до начала танца.

Танец же полностью соответствовал облику персонажа. Скользящий ход, дробные переборы ног, плавные и широкие жесты окрашивались заученными приемами балетной стилизации, жеманная «подача» движений наполняла внешний рисунок чуждым ему смыслом. Такого рода театрализация русской пляски не была нова даже безотносительно к сен-леоновским опытам. Она следовала традициям петербургской сцены, которая и в период прогрессивного обращения русского театра к народному искусству заметно отставала от московской. Но то, что могло показаться прогрессивным полвека назад, безнадежно устарело в пору создания «Мужичка». К этому времени русская драма и русская опера далеко продвинулись вперед в открытой борьбе за национальное реалистическое искусство. Образы народной жизни утверждались в драматургии Островского, в спектаклях Малого театра, в игре лучших актеров Александринского театра, в оперном творчестве «Могучей

кучки», в практике выдающихся оперных певцов. Теперь, в пору наступательного шествия реализма, захватывавшего все более прочные позиции и на русской сцене, пейзанская «выступка» балетного «мужичка» представлялась откровенно консервативной.

Так и расценивали этот танец, а с ним и все балетное искусство в целом, передовые люди эпохи. Как символ воинствующей отсталости балета шестидесятых годов увековечен «Мужичок» Некрасовым. В стихотворении «Балет» (1866), после сатирической зарисовки «сволочи петербургских салонов», наполнявшей театральный зал, поэт переводил взгляд на сцену. Пародируя «записных поставщиков фельетонов», он рассказывал, как после «утомительной» пантомимной сцены и «африканского» вальса, который вышел «топорен и вял», перед публикой

Явилась в рубахе крестьянской
Петипа — и театр застонал!

Приглаженную внешность и удальство балетного «мужичка» Некрасов сопоставлял с потрясающими картинами нужды и горя подлинного русского крестьянина.

Не только передовые деятели русской культуры отвергли «Мужичка»: даже «поставщики фельетонов» разошлись в своих оценках. Критик журнала «Русская сцена», выражая взгляды «бриллиантового ряда», писал, что «мужичок был до бесконечности мил и привел партер в какое-то исступленное состояние, — от криков «браво» можно было оглохнуть», — и заверял, что хореограф, сочинивший этот номер, «изучил основательно все оттенки русской, не театральной, но действительно народной пляски и знает русского мужичка не по картинкам французских иллюстраций».[1] С другой стороны, тогда еще прогрессивно настроенный В. П. Буренин весьма насмешливо описывал, как «во время этого танца тысяча патриотических сердец билась столь громко, что, клянусь, заглушала оркестр».[2]

Вряд ли Петипа, почти не понимавший русского языка, читал Некрасова. Скорее всего он даже не знал о таком поэте. И все же он не мог не увидеть свою несостоятельность в области прямого воплощения образов русского фольклора. Склонный по-детски прихвастнуть собственными творческими успехами, он даже не упомянул в мемуарах о «Мужичке», хотя незадолго до того, как они были написаны, О. И. Преображенская сорвала аплодисменты на сцене летнего Красносельского театра, возобновив для себя этот танец.[3] Больше того: до

---

[1] «Русская сцена», 1865, № 2, стр. 222.

[2] Выборгский пустынник [В. П. Буренин]. Общественные и литературные заметки. «Санкт-Петербургские ведомости», 1866, № 23, 23 января, стр. 2.

[3] Б[езобразов]. Красносельский театр. «Петербургская газета», 1900, № 191, 14 июля, стр. 5.

конца творческой деятельности Петипа противился соблазну создать балетный спектакль на русскую тему. Это особенно отчетливо сказалось при постановке последнего его балета «Волшебное зеркало»: обойдя пушкинскую «Сказку о мертвой царевне и семи богатырях», он обратился к сходной по сюжету сказке братьев Гримм. Такое вынужденное самоограничение нередко вызывало упреки современников. Неодобрительно относились к этому и позднейшие исследователи. Однако самобытные открытия Петипа лежали на другом пути. Отказавшись от прямых воплощений русской темы, он в своих зрелых спектаклях отразил общие закономерности развития именно русской хореографии. А так как пришел он к этому в союзе с русскими мастерами музыки и танца, то и занял — не формально, а по справедливости — место в первом ряду крупнейших мастеров русской сцены.

Уступки пошлым требованиям моды впоследствии больно мстили за себя зрелому художнику Петипа. Между тем на рубеже 1850—1860-х годов они оказались явно небесполезными для его карьеры. Еще в 1861 году, вскоре после постановки «Голубой георгины», Петипа выхлопотал для себя и жены заграничный отпуск. Запасшись рекомендательными письмами (в том числе письмом принца Ольденбургского), супруги Петипа отправились в Париж. По дороге они показали Риге и Берлину балет «Парижский рынок». В Париже, по словам биографа, Петипа заявил себя «не только прекрасным артистом и хореографом, но и тонким дельцом, сумев заручиться участием таких имен, как Виардо, Тамберлик, Саро, Мино, Ришар и Мерант».[1] «Парижский рынок» и особенно юная дебютантка Суровщикова-Петипа имели значительный успех.

Петипа действительно умел заручиться влиятельной поддержкой, воспользоваться любым предлогом для саморекламы. К этой области относилась его полемика на страницах «Северной пчелы» с балетоманом М. П. Лопухиным, неуважительно отозвавшимся о М. С. Суровщиковой-Петипа,[2] а также нашумевший судебный процесс в Париже с Жюлем Перро по поводу нарушения авторских прав.[3]

Напряженное «строительство карьеры» продолжалось вплоть до 1869 года — отъезда из России Сен-Леона. До той поры Петипа не чувствовал полной уверенности. Правда, еще в 1862 году, после успеха «Дочери фараона», в контракте появился новый пункт, по которому Петипа числился танцовщиком и балетмейстером. Но даже в 1867 году, когда в послужном списке Петипа уже значилось несколько постановок, он рисковал быть посланным из театра столицы на постоянную службу

---

[1] Д. И. Лешков. Мариус Петипа, стр. 13.
[2] «Северная пчела», 1863, №№ 28, 30, 32, январь-февраль.
[3] См.: Jvor Guest. The Ballet of the Second Empire, 1858—1870, pp. 48—49.

в Москву. Перевод не состоялся только из-за крупного дефицита в бюджете московского Большого театра, не располагавшего тогда средствами для оплаты дорогостоящего балетмейстера.

1869 год был годом серьезных событий и в личной жизни Петипа. Он развелся с М. С. Суровщиковой и сошелся с московской кордебалетной танцовщицей Л. Л. Савицкой, закрепив эту связь в 1882 году, после смерти первой жены, законным браком. Кроме того, в том же году Петипа оставил исполнительскую деятельность. Теперь, когда наконец положение главного и единственного балетмейстера петербургского Большого театра было завоевано, открывались невиданные возможности творческой работы.

Начиная с этого времени Петипа не знал соперников. «В театре, — вспоминал А. В. Ширяев,— Петипа был в буквальном смысле диктатором. Дирекция театров в лице И. А. Всеволожского ограничивалась обычно посещением репетиций и разными советами, относившимися преимущественно к монтировочной стороне спектаклей. Постановка новых балетов, репертуар, служба артистов, распределение партий между первыми силами (я не говорю уже о меньшей братии) — все эти вопросы разрешались единолично первым балетмейстером. Никаких других руководителей по художественной части, кроме Петипа, мы не знали».[1]

Противоречия эстетики

Творческий путь Мариуса Ивановича Петипа, охватывающий всю вторую половину XIX века, отражает исторически обусловленные противоречия его взглядов на искусство. Вместе с тем он чрезвычайно монолитен. Корни достижений и неудач зрелого Петипа обнаруживаются в самых первых его опытах.

Петипа был талантлив и высоко образован во всем, что, по понятиям века, касалось его профессии. Он учился в Брюссельской консерватории вместе с известным скрипачом Вьетаном, был музыкантом-практиком и понимал толк в музыке. Но, верный традициям прошлого, он признавал за музыкой в балетном спектакле только подсобную, служебную роль, пока приказ начальства не поставил его на путь сотрудничества с большими композиторами.

Он великолепно изучил принципы балетной драматургии своих предшественников и современников в самых различных жанрах — от фарса до трагедии. Но если в области музыки Петипа охотно соглашался на смелые и прогрессивные опыты, то в области балетной драматургии, включая в это понятие сценарий и его сценическое воплощение, он держался железных схем: здесь все подчинялось правилам чередования пантомимных мизансцен и танцев, чувство было регла-

---

[1] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 31.

ментировано формой, драма служила подножием полезному и эффектному зрелищу.

Он блестяще владел и распоряжался танцем, охотно учился новому, но всегда вмещал это новое в свои незыблемые эстетические принципы, как было это, например, с техникой итальянского виртуозного танца в 1880-х и 1890-х годах.

Он обладал весьма невысокими представлениями о живописи балетного спектакля, как бы застывшими в пределах раскрашенных картинок из детской книги. Наглядным свидетельством тому является его архив. Петипа собирал сусальные открытки, вырезал безвкусные иллюстрации из журналов, планировал в набросках танцевальные группы, словно составлял узоры для вышивки. В одной из папок его архива, наряду с четырьмя вырезанными и наклеенными на листок бумаги известными рисунками Бокэ, хранится обрывок кальки с переведенным на нее амуром. Здесь же — неизвестно откуда вырезанная картинка: четыре египтянки поддерживают огромную вазу с пальмовыми листьями и невиданными розовыми цветами и три египтянки сидят в траве среди таких же цветов. Под картинкой рукой Петипа написано: «bon» («хорошо»).[1] То был стиль эпохи безвременья, господствовавший в быту, стиль уютной безвкусицы, встречавшей, кстати сказать, и не только в балете официальную поддержку и покровительство. Например, в зодчестве второй половины XIX века он был представлен резными петушками архитектора И. П. Ропета.

Собственно хореографическая структура спектаклей Петипа состояла из смены четко разграниченных пантомимных и танцевальных сцен.

Пантомима в балетах Петипа значительно отличалась от пантомимы в современном нам балетном спектакле. Она прозаически излагала сюжетные ситуации, тогда как современная пантомима стремится быть своего рода поэтическим речитативом. Для таких пересказов, включавших в себя развернутые монологи и диалоги, существовал особый род жестов, подразумевавших определенные понятия и отдельные слова. Этот язык имел свои существительные, прилагательные и глаголы, из которых составлялись фразы, а из фраз — длинные периоды. Но даже присяжные балетоманы далеко не всегда понимали немые речи балетных персонажей, и как бы ни были жесты рельефны, как бы ни была выразительна сопровождавшая их мимика, расшифровать пантомимный текст удавалось только с помощью либретто.

Танец разделялся на классический и характерный. Ведущая роль обычно принадлежала первому, он был основой спектакля и выражал

---

[1] ЦГТМ имени А. А. Бахрушина, архив Петипа, папка 183 -196, лл. 107312—107314, 138598.

чувства и мысли главных действующих лиц. Характерный танец иногда вносил в действие бытовые и социально-исторические краски, чаще же нес функции дивертисментного, необязательного номера. Как и классический, характерный танец мог быть сольным, дуэтным, ансамблевым и массовым.

Во второй половине XIX века классический сольный танец достиг высокого совершенства формы, особенно в пределах женских вариаций.

Бесконечно разрабатывалась и варьировалась прыжковая техника. Высокие полеты могли быть плавными и мягкими или динамично-резкими, порывистыми. Они требовали от танцовщицы особых физических данных, обозначавшихся терминами «элевация» (способность высоко подниматься в воздух) и «баллон» (способность задерживаться в прыжке, как бы паря в воздухе). Мелкие наземные прыжки обычно состояли из так называемых «заносок», то есть ударов одной ноги о другую во время невысокого прыжка. Быстрая, мелкая, искрящаяся техника таких прыжков требовала гибко развитой стопы, что достигалось путем специальных упражнений.

Столь же заметно совершенствовался и танец на пальцах. В связи с этим постепенно изменялся самый балетный башмак: его мягкий, заостренный носок становился тверже и квадратнее, предлагая танцовщице более устойчивую опору. А опора была нужна, потому что год от года возрастала быстрота вращений и количество их, стремительность бега на пальцах с четкой фиксацией остановок. Итальянские балерины, утверждая «стальной носок», изобретали движения, самодовлеющая сложность которых граничила с цирковым трюком. В их новой виртуозной школе бесшумно парящая танцовщица все более отступала перед танцовщицей-концертанткой, выступавшей в бравурном, чеканном танце. В 1840-х годах исполнительница поднималась на пальцы в проходящих, мгновенно сменяющихся движениях. К 1860-м годам она уже прочно стояла, бегала и вертелась на пальцах, переводя в сольный танец движения, ранее исполнявшиеся только с поддержкой партнера. Поэзия воздушного танца отступала перед техникой «стального носка», неуклонно усиливающейся во второй половине XIX века. Танцовщица уже не скользила над землей, а впивалась в нее концами пальцев, показывая чудеса равновесия. Зато медленные сольные адажио, построенные на кантиленной смене пластических поз (как, например, во втором акте «Жизели»), уходили в прошлое, поскольку самая предельная устойчивость танца на пальцах все же не выдерживала их медленных темпов. Переведенные на пальцы, адажио значительно видоизменялись в женских партиях классических дуэтов.

Русская хореография, вбирая в себя находки итальянской школы сольного танца и до известной степени подпадая под ее влияния, в то же время сохраняла ценные качества «воздушной» школы. Это во мно-

гом объяснялось самой природой исполнительниц: отрывистая, резкая манера прыжка была свойственна русским танцовщицам в гораздо меньшей степени, чем плавный и мягкий полет. Смягчали они и итальянскую пальцевую технику, сообщая ей более поэтическое звучание. В определенной мере это зависело и от приверженности Петипа к академической манере танца. Отмечая, что «общее руководство преподаванием танцев на мужской половине Театрального училища находилось в руках М. И. Петипа, с которым остальные педагоги всегда согласовывали свою работу», А. В. Ширяев замечал, что «преподавание происходило в строгих канонах французской классической школы. Учащимся прививались мягкость, плавность, грациозность движений, холодный, скульптурно законченный стиль исполнения».[1] Сказанное о мужском танце можно свободно перенести и на практику женского исполнительства.

Но по мере кристаллизации сложных движений формы застывали и все больше канонизировались. Вариация должна была представлять собой замкнутый номер, состоящий из трех частей. Как правило, эти части располагались по схеме А — Б — А, и если первая и последняя были быстрыми, то средняя часть — медленной, и наоборот. Разумеется, существовали и отклонения от академической нормы, вариация могла вся проходить в медленных или быстрых темпах. Но в любых случаях она была законченной частью целого, завершенной линией между точкой выхода и точкой финала.

Тем же законам подчинялись и мужские вариации, с той только разницей, что техника мужского танца в 1860—1870-х годах значительно упала и вновь начала подниматься лишь с середины 1880-х годов.

Вариация, как правило, была составной частью классического дуэта или ансамбля. Она в такой же мере являлась его центром, в какой балерина выступала средоточием всего спектакля. Количество вариаций могло возрастать в зависимости от числа участников данного номера. В pas de deux входили вариации балерины и ее партнера, в pas de trois вариации исполняли все три его участника, но уже дальше была возможна известная гибкость решений: балерина, танцуя с четырьмя партнерами или в окружении солисток и солистов, могла одна пользоваться правом на вариацию.

Формы канонизировались и в области классического дуэта или ансамбля. И здесь номер существовал сам по себе, имел свои законы развития. Только теперь он распадался на несколько частей: на адажио, вариации и коду. Главным действующим лицом в адажио опять-таки была балерина. Все остальные персонажи, включая ведущего танцовщика, торжественно представляли ее публике.

---

[1] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 29.

Самые поддержки долгое время были преимущественно партерными; только к концу XIX века стала разрабатываться техника воздушных поддержек. Раньше танцовщица и танцовщик действовали, так сказать, параллельно, поддержка была проходящей и сохраняла известную дистанцию между партнерами. Теперь место танцовщика постепенно смещалось, пока он — буквально и фигурально — не очутился позади балерины, направляя и охраняя ее танец, но почти не танцуя сам.

Изменялась и эстетическая функция поддержки. В первом акте «Жизели» герой и героиня танцевали рядом, то разделенные группами танцовщиц, то взявшись под руку, и лишь порой Альбер, как бы украдкой, обнимал в поддержке талию Жизели. Во втором акте, поднимая танцовщицу в воздух, партнер держал ее так, словно это она сама в полете на миг задержалась над ним.

В новых балетах поддержки фиксировались все более открыто. Вскинув танцовщицу в воздух, партнер не только удерживал ее там, но заставлял менять положение. Например, подняв на уровень своей груди, он внезапно перебрасывал ее с руки на руку так, что голова ее оказывалась ниже вытянутых вверх ног. Этим часто снималась иллюзия и головоломный трюк становился самоцелью: поэтическая сущность образа отступала перед демонстрацией технической сноровки и смелости. Лишь со временем найденные технические приемы стали строительным материалом для новой системы образов.

Кульминационным пунктом спектакля было так называемое pas d'action, то есть действенный танец, в котором хореограф генерализировал основную тему спектакля. В pas d'action могло быть занято различное количество персонажей — от двух героев до более значительного числа участников, включая кордебалет. В многоактных спектаклях бывало несколько таких pas d'action — центральных моментов различных актов.

В насыщенных танцем балетах (в «Синей Бороде» Петипа довел число танцевальных номеров до двадцати семи) развернутые классические ансамбли появлялись и в качестве дивертисментных танцев. Таковы были, например, «Любовные приключения Дианы» в «Царе Кандавле», «Большое па звезд» в «Приказе короля», «Астрономическое па» в «Синей Бороде» и т. п.

Подобные приложения к действию обычно исполнялись балеринами или первыми танцовщицами и их партнерами, причем имена их не значились в списке персонажей и исполнителей, а появлялись только в перечне танцевальных номеров. На премьере «Царя Кандавла» роль главной героини Низии исполняла Генриетта Дор, а партию Дианы танцевала А. Н. Кеммерер. В «Приказе короля» Пепиту играла Вирджиния Цукки, а «па звезд» танцевали видные русские солистки

А. Х. Иогансон, К. М. Куличевская, З. В. Фролова и др. В «Синей Бороде» роль Изоры исполняла Пьерина Леньяни, а партию Венеры в «Астрономическом па» — М. Ф. Кшесинская. Сопоставление имен ведущих исполнительниц и исполнительниц побочных партий подсказывает одну из существенных причин появления таких вставных номеров: поборник русского балета М. И. Петипа, сочиняя новинки для приезжих балерин, искал возможность выдвинуть здесь же и отечественные таланты.

Помимо сольных и ансамблевых классических танцев, в спектаклях второй половины XIX века значительное место занимали классические танцы кордебалета. Их исполняли различные персонажи: и фантастические вилы, наяды, дриады и «реалистические» крестьянки, невольницы, придворные. В танцах первого рода обычно участвовал только женский кордебалет, в танцах второго рода кордебалет мог состоять из танцовщиц и танцовщиков.

Характерные танцы также разделялись на сольные, ансамблевые и массовые. Это были народные национальные танцы, подвергавшиеся значительной стилизации как в рисунке групп, так и в трактовке движений. Подобно массам классического кордебалета, характерный кордебалет располагался симметрично, то двигаясь правильными рядами на зрителя, то расступаясь в равном количестве участников по обе стороны сцены. Он так же синхронно повторял одно и то же движение, составляя из множества участников большую геометрическую фигуру, бесконечно повторяющийся орнамент или архитектурно скомпонованную группу. Часто характерный кордебалет служил фоном для одной, двух или трех пар солистов, повторяя в более простых движениях сложный рисунок их танца.

Движения характерного танца стилизовались в принципах танца классического. В основе своей происходя от того или иного народного танца, они смягчались и округлялись, обретали большую плавность. Абсолютная выворотность ног классических танцовщиков заменялась здесь относительной выворотностью. Когда ноги выбрасывались вперед, носки вытягивались, как в классическом экзерсисе. Руки раскидывались и поднимались, соблюдая выработанные позиции все того же классического танца.

А. В. Ширяев обоснованно указывал: «Приверженец балетной классики, Петипа шел к характерному танцу от нее же, а не от народных плясок. Приведу несколько примеров. Сарацинский танец в «Раймонде» построен на классических темпах «па де баск» и «баллоне», испанский панадерос в том же балете — из тех же «па де баск», индусская пляска в «Баядерке» — на больших батманах и т. д.» Ширяев замечал, что «как бы внешне блестящи и эффектны ни были характерные танцы Петипа, их правильнее было бы считать классическими

вариациями на ту или другую национальную тему, чем национальными танцами хотя бы в чисто сценическом смысле».[1]

В некоторых случаях, особенно при постановке экзотических китайских, японских и прочих па, балетмейстер доводил стилизацию до заимствования пальцевой и прыжковой техники классического танца. Наряду с чисто формальными опытами подобного рода, Петипа в конце своего пути дал пример органического слияния народного и классического танца: таково grand pas в последнем акте «Раймонды» Глазунова.

Большое место в балетах Петипа занимали детские танцы — как классические, так и характерные, как сольные, так и массовые. Существуя сами по себе (венгерский танец в «Раймонде», мазурка в «Пахите») или вплетаясь в танцы взрослых («крестьянский вальс» в «Спящей красавице»), они вносили добавочные краски в прихотливые и разнообразные картины балетного зрелища.

Таковы были типовые структурные формы хореографии в балетах Петипа, ставшие канонами для русского спектакля второй половины XIX века.

Принципы были не только незыблемы, но и излюблены. На их основе Петипа достигал высот формального мастерства, мало того — создавал высокохудожественные образы. Для него условные формы танца были подобны структурным формам классической музыки, предлагающей композитору свои непререкаемые законы. Танец обретал поэтическую выразительность, равную поэтической образности музыки. Петипа знал достаточно приемов конкретизации балетного танца и умел ими пользоваться. В его балетах было немало танцев с всевозможными предметами, конкретизирующими место, характер, обстоятельства. В его балетах были и танцы, конкретизирующие действие: он умел вместить в один танцевальный номер сказку о Красной шапочке или сказку о Золушке. Но главным достижением его творчества были танцы, которые, подобно музыке, концентрированно выражали мысль и чувство, поднимая их до высот поэтического обобщения.

Это могли быть вариация, ансамблевый номер, массовое па. Примеры подобного рода имеются не во всех балетах Петипа, который часто работал наспех, сочинял один-два балета в год, ездил на постановки в Москву, ставил танцы для спектаклей русской и итальянской оперных трупп в Петербурге. Но все же таких примеров много, и существенно здесь то, что они появились задолго до того, как Петипа начал работать в содружестве с крупными композиторами. Вполне самостоятельно, опираясь только на поэтику танца как такового, хореограф Петипа искал пути лирических обобщений, добивался своего рода сим-

---

[1] Александр Ширяев Петербургский балет, стр. 62—63.

фонизации танцевальной темы. Он достиг этого путем долгих поисков и упорного труда, обессмертив свое имя в истории русского балета.

Но нельзя забывать, что в то же время Петипа стремился следовать моде и ее законодателям — все тем же представителям «бриллиантового ряда», которые могли заставить балет угождать их вкусу, могли диктовать и навязывать. В ту пору многие из них делали это весьма активно, сочиняя сценарии и музыку, вмешиваясь в оформление балетного спектакля.

Именно этим объясняется двойственность и противоречивость огромного наследия Петипа. С одной стороны, он помнил заветы великих хореографов, развивал и обогащал найденное ими. Высоко ценя и воспитывая русские таланты, он сам учился у них: его мастерство возрастало вместе с тем, как совершенствовался русский балет, завоевывая мировое первенство.

Несомненно должна была влиять на него и практика смежных искусств. На той же сцене, где он ставил свои балеты, оперная труппа все чаще обращалась к музыке русских композиторов. Реалистическое мышление этих композиторов должно было будоражить его собственную художественную мысль. Их музыка внятно и настойчиво подсказывала пути хореографических решений, тем более что Петипа сам ставил танцы в операх или руководил их постановкой. На него не мог не воздействовать и опыт оперного дирижера Э. Ф. Направника, такого же иностранца, как он сам, глубоко уважавшего и пропагандировавшего русскую музыку. Опосредованно влиял на него и опыт русского драматического театра, в частности Александринского, который обладал превосходной труппой, бережно хранил традиции романтической трагедии, реалистической комедии и драмы. Петипа нередко работал с актерами этой труппы в сборных спектаклях.

С другой стороны, Петипа иногда довольствовался банальными сюжетами, второсортной музыкой, часто не умел отделить художественное от низкопробного. Именно потому ему не удалось найти признание в прогрессивных кругах русского общества, для которых балет продолжал оставаться синонимом безыдейности и рутины. Лучшие мастера русского драматического театра и русской оперы активно боролись за правдивое, реалистическое искусство; в балете же многое казалось подчас намеренно фальшивым. Истина страстей, подлинность лирических переживаний в отдельных спектаклях Петипа часто соседствовали с антихудожественным сором.

Современники — и те, кто наотрез отвергал все вообще творчество Петипа, кто не желал или не умел найти драгоценные зерна в парадной красивости официальных постановок, разглядеть художника в поставщике придворных увеселений, и те, кто всячески поддерживал именно эту его способность изобретать и разнообразить подобного рода

зрелища,— не стремились разобраться в противоречиях его эстетики. История отобрала действительно ценное, сохранила лучшие работы Петипа как образцы замечательных достижений русского балетного театра. К ним хореограф приближался медленно, исподволь, утверждаясь в найденном, отвергая собственные заблуждения.

«Дочь фараона»

Первой большой постановкой Петипа была «Дочь фараона», показанная 18 января 1862 года. Хореограф, добившийся наконец самостоятельной работы над многоактным балетом, создал спектакль в рекордные сроки — за шесть недель. На сочинение и репетиции каждого акта приходилось в среднем около десяти дней. Условия не благоприятствовали работе. Каролина Розатти, для бенефиса которой предназначалась «Дочь фараона», повздорила с директором императорских театров А. И. Сабуровым, и тот отменил постановку под предлогом больших расходов и недостатка времени. Петипа взял ответственность на себя. Зная блестящие возможности петербургской балетной труппы, он смело шел на рискованный шаг.

Петипа торопился недаром. При всей отдаленности сюжета от жизни, при всей условности его разработки можно с большой долей вероятности обнаружить повод к созданию «Дочери фараона» непосредственно в современности. С 1859 года, когда под руководством французского инженера и дипломата Фердинанда Лессепса началось строительство Суэцкого канала, взоры всего мира были прикованы к этому событию, к разыгравшейся вокруг него борьбе интересов колониальных держав — Англии и Франции, к драматическим событиям самого строительства. С другой стороны, интерес к теме не мог не быть связан с успехами египтологии, создавшей как раз в те годы ряд значительных исследований, с организацией выставок, посвященных искусству древнего Египта, с передачей египетского отдела Академии наук в Эрмитаж (1862) и т. д. В связи с этим и образ божества Нила, к которому в апофеозе приветственно стекаются крупнейшие реки мира, среди них Нева (а в московском спектакле — Москва-река), вызывал до некоторой степени злободневные ассоциации (Суэцкий канал открывал путь в Африку европейским кораблям), весьма свободные, впрочем, и лишенные определенности. Впоследствии таким же отвлеченно-балетным откликом на балканские события явятся балеты Петипа «Роксана, краса Черногории» (1876) и «Млада» (1879), откликом на гибель полярной экспедиции Норденшельда — балет «Дочь снегов» (1876) и т. п. Брать современный повод и далеко отвлечься от него в балетной его разработке — характерная особенность метода Петипа, весьма стесняющая разговор о связях его искусства с действительностью.

Сценарий «Дочери фараона» был написан Петипа совместно с известным драматургом музыкального театра Сен-Жоржем по «Роману

мумии» Теофиля Готье. Впрочем, сходство с романом оказывалось весьма относительным, так как сценарий воспроизводил только пролог, в остальном же сюжетные линии расходились. На первый взгляд, сюжет казался знакомым романтическому балету 1830—1840-х годов. Он также был обращен к экзотике и смешивал реальность с фантастикой. Но если в лучших балетах эпохи романтизма экзотика и фантастика являлись лишь привлекательным нарядом, в котором выступал поэтический замысел, то в «Дочери фараона» они становились самоцелью, сталкиваясь и нагромождаясь друг на друга в бессмысленных, случайных сочетаниях.

Англичанин Вильсон, спасаясь от самума, прятался в пирамиде вместе с путниками арабского каравана. Там он курил предложенный ему опиум. Таков был пролог балета, аналогичный прологу романа Готье. Содержанием же самого действия был сон, навеянный опиумом. Сценаристы словно снимали с себя ответственность за логическую ясность и правдоподобие этого действия. Мумии в пирамиде оживали, превращаясь в фараона (Н. О. Гольц), его дочь Аспиччию (Каролина Розатти) и египетских придворных. Англичанин Вильсон (М. И. Петипа) становился юным египтянином Таором, влюбленным в Аспиччию. На охоте он спасал ее от льва и тем достигал взаимности. Но фараон прочил Аспиччию в жены черному нубийскому царю (Ф. И. Кшесинский), и влюбленная пара убегала на берега Нила, поселялась в рыбачьей хижине. Здесь Аспиччию настигал нубийский царь, но она, предпочитая смерть, бросалась в Нил. Тогда экзотическую часть спектакля сменяла часть фантастическая. Божество Нила торжественно встречало Аспиччию. Ее приходили приветствовать реки всего мира: Гвадалквивир, Темза, Рейн, Хуанхэ, Тибр, Нева. Каждая река-танцовщица исполняла соответственный национальный танец. Но Аспиччия тосковала о покинутом Таоре, и тогда, по приказу божества Нила, фонтан воды выносил ее на землю. Фараон изгонял нубийца и вручал дочь Таору. Свадебное празднество увенчивалось апофеозом, в котором сценическое пространство делилось на три плана: на первом спали в пирамиде арабские купцы и англичане, на втором находились фараон, Аспиччия и, как говорилось в либретто, «весь древний египетский мир», на третьем — в небесах — являлись Озирис и Изида, окруженные другими египетскими богами.

Эклектический сюжет требовал соответствующих решений в музыке, живописи, хореографии. Выполнить их могли художники, принимающие эти условия и идущие им навстречу. Именно такими художниками были создатели «Дочери фараона». Их содружество принесло балету успех и долгую сценическую жизнь.

Музыка «Дочери фараона» принадлежала Цезарю Пуни. Из анекдота, рассказанного Л. Л. Ивановым, известно, что первоначальный ее вариант не удовлетворил Петипа. Хореограф и композитор поспорили, и обиженный Пуни уничтожил клавир. Из последующего рассказа следует,

что, помирившись с Петипа, Пуни за шесть оставшихся до премьеры недель успел написать новую музыку.[1] Но в этом случае приходится предположить, что музыка сочинялась одновременно с постановкой балета. Как ни скор был Пуни, — чтобы даже чисто механически воспроизвести новую музыку, ему требовалось не менее двух недель, то есть треть срока. Значит, как раз тогда, когда шла постановка танцев, балетмейстер работал без музыки, когда же она была готова, танцы уже репетировались. Музыка участвовала в создании балета не как решающий, а лишь как подсобный материал, она не подсказывала хореографу образов танца, а, наоборот, подгонялась под готовый танец и перекраивалась в угоду ему.

«Музыка в балете жива и игрива; в нем есть несколько solo для скрипки, виолончели, флейты, кларнета и других инструментов», — сообщал рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей».[2] При всей краткости, отзыв весьма характерен. Даже тот условный и не претендующий на веру зрителей конфликт, на котором был построен сюжет «Дочери фараона», не мог сколько-нибудь драматически выразиться в музыке, ибо ей было начисто отказано в самостоятельности решений. Композитору и не предлагалось проникнуть в психологию героев, передать их переживания — его задачи ограничивались аккомпанементом, в котором главным достоинством почиталась танцевальность. Пуни свободно владел разнообразными ритмами и темпами. Он написал торжественные марши, плавные адажио, вариации — то оживленные и блестящие, то элегически-томные, в зависимости от исполнительских качеств танцовщиц, для которых они сочинялись. В этой музыке, разумеется, не было национального характера даже в пределах экзотической пряности условного Востока. Такой характер не возникал и в танцевальном параде рек, хотя, соответственно заказу Петипа, здесь присутствовали чисто внешние колористические элементы национальной характерности.

После andantino общего выхода рек (солисток), ручейков (маленьких воспитанниц) и потоков (мужского кордебалета) на нейтральные переливы и журчания в оркестре начинались сольные номера. Исполнительница партии Гвадалквивира (В. И. Лапшина) танцевала характерный танец типа болеро. Вслед за тем шла вариация Темзы (М. А. Ефремова) в темпе pizzicato. Для партии Рейна (Е. Н. Никитина) был избран лендлер. Исполнительница Тибра (М. П. Соколова) танцевала на мотив неаполитанской песенки. Танец Хуанхэ (А. Д. Кошева) был стилизован в бирюлечной манере. Пляска Невы (М. Н. Мадаева) шла сначала в рас-

---

[1] Лев Иванов. Балетмейстер и композитор. «Столица и усадьба», 1916, № 49, 1 января, стр. 22.

[2] «Дочь фараона», балет г Сен-Жоржа «Санкт-Петербургские ведомости», 1862, № 16, 21 января, стр. 73

певном, плавном мотиве и завершалась в темпе трепака. Сюиту заключала общая кода всех водных персонажей.

Музыка Пуни пользовалась известной популярностью из-за ее самодовлеющей танцевальности. Уже много лет спустя посетитель премьеры «Дочери фараона» вспоминал, что «музыка г. Пуни была переполнена массою мелодий, которые были переложены в разные танцы и кадрили».[1] Она по-своему входила в быт: если и не звучала в концертных залах, то широко исполнялась на домашних и общественных балах Петербурга и Москвы.

Если музыке следовало радовать слух, то оформлению полагалось восхищать взор, поражать и даже ослеплять. Художники А. А. Роллер и Г. Г. Вагнер учли все правила «великолепного спектакля». В творчестве Роллера премьера «Дочери фараона» тоже стала памятной датой: за перспективу зала во дворце фараона Роллера удостоили звания академика.

Балеты полагалось заканчивать апофеозом. В «Дочери фараона» апофеозов было три: каждый последующий затмевал своей эффектностью предыдущие. В прологе луч света падал на мумию дочери фараона, придавая фантастическую прозрачность ее лицу, зажигал огнем бриллианты, украшающие ее грудь и шею. «Эта сцена может считаться первым апофеозом»,— писал рецензент.[2] Вторым был финал картины «Дно Нила», когда фонтан воды, переливаясь всеми цветами радуги, поднимал Аспиччию на поверхность реки. А в самом конце спектакля на трех планах располагались участники пролога, герои действия и египетские боги. Но и помимо апофеозов, декорации «Дочери фараона» удивляли публику своими огромными масштабами, роскошью, изобретательностью. В прологе налетал самум, небо освещалось зловещим заревом, пальмы раскачивались и гнулись от порывов ветра. Дворец фараона, действительно мастерски выписанный, со скрупулезной, как тогда полагалось, отделкой деталей, поражал грандиозностью и великолепием. В подводном царстве все переливалось и сверкало.

Чрезвычайно разнообразны были аксессуары. На сцене появлялись живые и бутафорские лошади, верблюды, обезьяны, лев и т. п. О костюмах в упоминавшейся рецензии говорилось: «Верны ли они с сохранившимися памятниками древности — это вопрос, который могут решить археологи, но каждый простой зритель скажет, что они блестящи». Впрочем, не требовалось быть археологом, чтобы ответить на этот вопрос. Если костюмы фараона, сановников и жрецов более или менее

---

[1] С. [Худе]ков Первое представление балета «Дочь фараона». «Петербургская газета», 1898, № 283, 15 октября, стр. 4.

[2] «Дочь фараона», балет г. Сен-Жоржа. «Санкт-Петербургские ведомости», 1862, № 16, 21 января, стр. 73.

отвечали историческим прототипам, то короткие тюники, модные прически и вполне современные драгоценности героинь (бриллианты на мумии — достаточный тому пример) были все теми же привычными костюмами танцовщиц второй половины XIX века, то есть наиболее условными из балетных костюмов. В XVIII веке широкая юбка на каркасе и туфли на каблуках, которые носили танцовщицы, целиком соответствовали бытовому наряду придворной дамы. Костюм романтической танцовщицы — длинная пышная юбка, открытый лиф и башмачок на ровной подошве — также был близок господствовавшей моде. Во второй половине XIX века юбка постепенно укорачивалась и делалась все более многослойной. К концу века силуэт танцовщицы уже имел очень мало общего с силуэтом модной женщины, одетой в длинную, узкую юбку. Условность костюма нарочито усугублялась модной прической, карнизом нависающей надо лбом, и драгоценностями, сверкающими на крестьянках и лесных нимфах.

Подобно музыке и оформлению, хореография балета была призвана радовать, восхищать и изумлять — но не сердца, а только взоры зрителей.

Когда спустя два с лишним года в Москве состоялась премьера «Дочери фараона», это событие отметил критик журнала «Антракт»: «Танцев в балете много, и все они составлены в современном вкусе, то есть при полном отсутствии содержания и мысли они блестят разнообразием и причудливостью фигур. Желая вознаградить недостаток содержания избытком формы, современные балетмейстеры употребляют все, чтобы только занять глаз зрителя танцем, который сам по себе не может ничего сказать ни уму, ни душе его».[1] И хотя роль Аспиччии исполняла любимица московской публики П. П. Лебедева, многие московские критики восстали против пустоты и бессодержательности спектакля.

В «Дочери фараона» уже отстоялись структурные формы хореографии Петипа, но пока еще не было и намека на то, что эти формы могут наполниться глубоким содержанием. Все призвано было показать насколько остроумен, изобретателен, разнообразен балетмейстер в пределах утвержденных им форм.

Рассчитаны были пантомимные мизансцены, где актеры картинно передавали гнев, радость или горе героев. Рассчитаны были торжественные выходы кордебалета и многочисленных статистов. Их шествия, опоясывающие или пересекающие сцену, позволяли рассмотреть помпезное разнообразие костюмов. Рассчитаны были массовые танцы. Кордебалет, располагаясь по линиям, намеченным мелом на планшете сцены, синхронно повторял движения. В финале он составлял причудливую группу, симметрия которой, строго соблюдаемая лежащими, коленопре-

[1] Бенефис г-жи Лебедевой. «Антракт», 1864, № 214, 25 ноября, стр. 3.

клоненными, стоящими танцовщиками, танцовщицами и воспитанниками, воссоздавала в одинаковом наклоне голов и нарочитой путанице рук придуманный хореографом орнамент.

В «Дочери фараона» таким кордебалетным номером был танец «живых кариатид». Участники его передвигались по сцене, неся на голове корзины с цветами, откуда в финальной группе подымались маленькие дети. В этом «grand ballabile des cariatides animées» было занято восемнадцать пар танцовщиц и танцовщиков и столько же пар воспитанниц и воспитанников, то есть семьдесят два человека, не считая остальных находившихся на сцене, но не танцевавших участников. Критик «Московских ведомостей» писал, что танец кариатид «поражает своим калейдоскопическим вкусом».[1] Столь же рассчитан был и дивертисмент рек, венчавшийся русской пляской Невы или Москвы-реки в костюме боярышни. Наконец, строго распределены были танцы балерины с выходами, вариациями и кульминацией в действенном па. В первой картине Аспиччия появлялась вооруженная луком и стрелами, но ее костюм оставался традиционным для балерины, только верхняя юбка пышных тюников была украшена «египетским» орнаментом. Аспиччия и ее свита исполняли па охотниц — большой классический танец балерины, солисток и кордебалета. Во второй картине она становилась центром развернутого pas d'action. В третьей - исполняла демихарактерный танец феллахов с героем и его слугой Пасифоном (Т. А. Стуколкин). В четвертой — была главной участницей большого танца видений. В заключительной, пятой картине она вновь являлась центром развернутого общего танца — «танца с кроталами».

«Дочь фараона» была ранним наброском большого балетного спектакля второй половины XIX века. Еще не все компоненты такого спектакля утверждались здесь вполне уверенно. Зрелище еще не достигало того размаха, какой был найден Петипа в последующих балетах. Но многое показывало самостоятельность поисков, говорило о стремлении к широким и красочным полотнам. «Дочь фараона» несомненно оказала воздействие на практику Сен-Леона: его балеты до 1862 года были несколько однолинейны в планировке массовых танцев, в организации танцевальных ансамблей, а уже в «Коньке-горбунке» (1864) заметно укрупнилась композиция действия, возникло большее разнообразие структурных форм танца.

Правда, Сен-Леону никогда не удалось до конца освоить один из важных принципов творческой практики Петипа, который можно назвать принципом оркестровки танцевального ансамбля. Петипа распоряжался танцующими массами солистов и кордебалета совершенно так, как

---

[1] С. Я[ковлев]. Слово за *Дочь фараона.* «Московские ведомости», 1865, № 8, 12 января, стр. 3.

распоряжается композитор солирующими голосами и различными группами инструментов в оркестре. Он умел извлекать из сопоставления и взаимодействия однородных и, наоборот, резко контрастных элементов поразительные пластические результаты. Разбивая сцену на несколько планов, он заполнял каждый из этих планов группами танцующих. Эти группы, то локализуясь, то смещаясь, сливаясь и вновь обособляясь, достигали порой большой выразительной силы. Танцевальное движение, танцевальная фраза повторялась одной группой, то контрастируя с танцевальным рисунком других групп, то вторгаясь и разбивая его, то сливаясь в едином унисонном звучании. Здесь могли быть группы, чья танцевальная задача представляла как бы гармонический органный пункт, на мерном и плотном фоне которого расцветали сложные узоры танцевальной мелодии. И, в свою очередь, на фоне этого мелодического рисунка могли возникать перекликающиеся с ним и в то же время самостоятельные голоса солистов. Эстетика танцевального образа в творчестве Петипа со временем все более приближалась к эстетике сложных и развитых музыкальных образов. И на первых порах даже закономерной была предельная простота, часто примитивность музыкального текста как такового. Лишь окончательно закрепив свои позиции в области сложной оркестровки танцевальной пластики, Петипа подошел к хореографическому симфонизму своих вершинных спектаклей, созданных в союзе с великими русскими композиторами.

Пока же «Дочь фараона» была первой и еще не вполне осознанной заявкой молодого мастера на разработку танцевального спектакля в таком направлении. Премьера имела шумный резонанс. Успех оказался прочным, балет надолго вошел в репертуар обоих столичных театров, собирая «избранную» публику. Недаром Щедрин в драматической сатире «Тени», посмеиваясь над пустотой своих персонажей, заставлял их считать «подвигом» попытку «достать ложу в «Дочь фараона».[1] Однако, импонируя своей зрелищностью публике, падкой на лакомства подобного рода, «Дочь фараона» внутри этой зрелищности и даже в прямой зависимости от нее содержала ростки будущих позитивных достижений.

«Дочь фараона» прожила долгую жизнь на сцене. В сентябре 1879 года спектакль шел на петербургской сцене в сто пятидесятый раз, и его постановщику был поднесен лавровый венок от публики с надписью «150». В последующие годы балет неоднократно возобновлялся. Его исполняли и после Великой Октябрьской революции в Ленинграде вплоть до того момента, когда журнальная хроника сообщила: «Снят с репертуара балет «Дочь фараона» ввиду его малой художественной ценности».[2] И хотя к тому времени спектакль в самом деле намного пережил

---

[1] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. IV, стр. 384.
[2] «Рабочий и театр», 1926, № 40, 5 октября, стр. 13.

свой исторический срок, последнее его представление состоялось на ленинградской сцене в апреле 1928 года.[1]

В поисках выразительности

В последующей творческой практике хореографа сохранялись многие стилевые противоречия «Дочери фараона». Петипа заботился о разнообразии большого, эффектного зрелища со множеством персонажей, роскошными декорациями, сложными машинами, превращениями, огромным количеством танцев. Его архив свидетельствует о том, как исподволь накапливался «строительный материал» для подобного рода балетов — к ним относились «Царь Кандавл» (1868), «Камарго» (1872), «Бабочка» (1874), «Приключения Пелея» (1876), «Зорайя» (1881), «Кипрская статуя» (1883), «Приказ короля» (1886), «Весталка» (1888), «Талисман» (1889), «Синяя Борода» (1896) и многие другие, вплоть до последнего балета «Волшебное зеркало», поставленного в 1903 году.

Для них Петипа постоянно разрабатывал планы танцев и групп. Нередко он сочинял впрок, не слишком заботясь о соответствии стилю того спектакля, куда потом входили «заготовки». Планы набрасывались карандашом на случайных клочках бумаги. Условные фигурки располагались в различных позах и группах. Надписи-памятки поясняли переходы танцующих. Тут же бывали перечислены и аксессуары: веера, сабли, бубны, шарфы, корзины цветов, шесты с лентами и другие предметы, с которыми танцевали исполнители. Формальный прием как таковой часто определял интересы постановщика. Примером может служить следующая запись к неизвестному балету:

«Меняют юбки 24 кордебалетные танцовщицы.

1-я линия — впереди 12 женщин в розовых юбках.

2-я линия — 12 других проходят вперед в голубых юбках.

1-я линия — 12 проходят вперед в белых юбках.

2-я линия — 12 проходят вперед в оранжевых юбках»...

Затем в том же порядке, нагнетая игру цветовых эффектов, Петипа записывал смену красных, лиловых, желтых с серебром и золотом юбок. Ниже он пояснял, что танцовщицы «эту фигуру делают спускаясь» от арьерсцены к рампе. «Когда линия проходит назад, она откидывает юбки от талии, чтобы показать цвет других, находящихся под ними юбок. Передняя линия тем временем делает па. Но они (танцовщицы.— *В. К.*) должны держать друг друга за талию, чтобы быть совсем рядом, заслоняя от взгляда публики заднюю линию, меняющую в это время юбки».[2]

---

[1] А. Гвоздев. Молодые силы балета. «Красная газета», веч. вып., 1928, № 108, 20 апреля, стр. 4.

[2] ЦГТМ, архив Петипа, папка 74—154, л. 107320 (подлинник по-французски).

С такого рода заготовками чисто «технического» порядка Петипа появлялся на очередной репетиции. Танцовщик Н. Г. Легат, один из участников позднейших репетиций Петипа, рассказывал в книге своих воспоминаний: «Начиная постановку балета, Петипа обычно ждал, пока в зале не воцарится полная тишина. Затем, справляясь с записями, сделанными дома, он методически приступал к работе. Он разрабатывал дома множество своих группировок: расставленные по столу фигурки, похожие на шахматные пешки, изображали танцовщиков. Он проводил долгие часы, изучая эти группировки, и заносил удавшиеся в записную книжку. Отдельные номера — соло и pas de deux — он сочинял на репетициях. Сначала он прослушивал музыку и погружался в раздумье. Потом обычно требовал вновь проиграть музыку, импровизируя про себя танец, делая скупые жесты и шевеля бровями. Дойдя до середины, он вскакивал и восклицал: «Довольно!» Затем показывал танец, по восьми тактов сразу, подзывал танцовщика и объяснял движение, прежде на словах, потом жестами. Когда весь танец бывал объяснен, танцовщик начинал его снова, причем Петипа часто останавливал его, поправляя или изменяя движения. Наконец, он говорил: «Теперь попробуй как следует». Это означало, что танцовщик может исполнить законченный танец».[1]

Еще раньше о том же писал танцовщик и балетмейстер Б. Г. Романов, внимательно изучавший не только сценическую практику Петипа, но и его архивы. «Самая существенная работа балетмейстера,— писал Романов,— протекала вне репетиционного зала. Репетиция же, этот второй этап творчества, была приближена им к механическому разучиванью балетных партий. Перед труппой Петипа ничего не сочинял — он только показывал сочиненное. Вся постановка была у него в голове до мельчайших деталей, и их оставалось только проверить и, может быть, изменить в некоторых случаях».[2] Такова была индивидуальная манера хореографа. Она сложилась уже на ранних порах и позволяла добиваться широкого разнообразия выразительных приемов в танце.

В «большом лидийском па» балета «Царь Кандавл» танцевали одновременно две нимфы, три грации, баядерка, негр, восемь мулаток, шестнадцать танцовщиц с зонтиками, шестнадцать воспитанниц, шестнадцать воспитанников-арапчат и восемнадцать танцовщиков, одетых лидийцами. В «Камарго» шел дивертисмент времен года, в «Бандитах» подобный же дивертисмент состоял из представителей пяти частей света, в «Синей Бороде» встречались «прошедшее», «настоящее» и «будущее» времена.

---

[1] Nicolas Legat. The Story of the Russian School. London, 1932, pp. 36—37.

[2] Борис Романов. Заметки танцовщика (Работы М. И. Петипа вне репетиционного зала). «Бирюч петроградских государственных театров», 1918, № 7, 16—22 декабря, стр. 39.

Прошедшее время характеризовалось танцами «гальярда» и «ла Монако», настоящее — «полькой конца века» (причем «конец века» относился ко времени постановки спектакля) и будущее — «электрическим pas de deux», которое исполняли балерина (Пьерина Леньяни) и ее партнер (Г. Г. Кякшт). В «Трильби» участники составляли группу, очертания которой должны были изображать распустившего хвост павлина.

Петипа, отлично зная эффектные находки предшественников, вводил и их в свои спектакли. Урок танцев перед зеркалом, когда стоящие за тюлем танцовщицы повторяют движения балерины и солисток, он вставил в балеты «Камарго» и «Синяя Борода», возродив прием, найденный Дидло в «Леоне и Тамаиде».

Его память хранила необъятный материал всевозможных сочетаний классического, по преимуществу женского танца. Петипа неустанно пополнял его, отыскивая все новые комбинации. Он не любил поступаться найденным и смело поверял его практикой. Результаты бывали различными. Порой то или иное движение долго не могло найти себе места, оставаясь в границах формального приема и тем самым нарушая поэтический контекст танца. Но обычно Петипа добивался требуемого, и тогда движение получало полновесную звучность, неповторимую окраску, делалось единственно необходимым и важным в данном танцевальном периоде.

Сочетая простые и сложные движения, постоянно изобретая, Петипа учился передавать настроения, характеры, чувства. Он достигал в этой области мастерства, кое в чем непревзойденного и до сих пор. Никогда не нарушая железных схем академического балетного танца, он стремился влить в него поэтическое содержание, наполнить подлинной образностью. Правда, ему не всегда удавалось добиться успеха, но даже начало его пути было отмечено заметными удачами.

Одним из таких опытов было pas de trois классических танцовщиц в балете Перро «Корсар», возобновленном и значительно дополненном Петипа в 1863 году. Пользуясь индивидуальными данными исполнительниц, он создал вариации, которые, отличаясь друг от друга, развивали одну бравурную танцевальную тему. Как в виртуозном музыкальном эпизоде быстрые темпы сменяются медленными, но не менее трудными для исполнителя, так летучие прыжки одной вариации сменялись мелкими, затейливыми движениями другой, а затем плавная их размашистость возникала уже в наземном рисунке третьей. На простейшей «программе» замкнутого номера полифонически развивалась танцевальная тема, соответствуя праздничной настроенности всего акта в целом.

Другой удачей была вариация Мираны — героини балета «Ливанская красавица», поставленного Петипа в 1863 году. Названная в афише «charmeuse» (чарующая), вариация исполнялась под аккомпанемент

известного скрипача Генрика Венявского. Строилась она на плавно льющихся движениях, словно рождаемых прозрачной кантиленой мелодии, и действительно обладала певучим очарованием. Критика единодушно расхвалила этот танец и его исполнительницу М. С. Суровщикову. Он сохранился в концертном репертуаре танцовщиц, надолго пережив балет, для которого был сочинен. Много лет спустя его исполняла Анна Павлова.

Находкой иного плана был танец Камарго в балете того же названия (1872). Героиня балета знаменитая танцовщица Мария Камарго исполняла в дивертисменте на балу у герцога Менгского роль Сильфиды. Романтический облик Сильфиды казался полным анахронизмом в спектакле из времен XVIII века. Однако благодушные законы балетной сцены не распространялись в то время на область исторической достоверности. Поэтическая же ценность этого танца, созданного для Адели Гранцовой, танцовщицы с невесомым прыжком, была сама по себе бесспорна. Летящая Сильфида — Гранцова чуть задевала окружавших ее корифеек, одетых в костюмы цветов. И те, вступая в игру, склонялись под ее воздушными прикосновениями.

В балете «Бабочка» (1874) танцовщицы — сестры Анна и Александра Симские исполняли вариации фей серебра и золота. В чеканных, сверкающих движениях их танца, в четком беге на пальцах и отрывистых мелких заносках Петипа предвосхищал звенящие, переливающиеся танцевальные напевы фей золота и серебра из «Спящей красавицы»

Пока что это были опыты, где танец, являясь основным поэтическим элементом, вел за собой музыку; опыты, где зримый образ был призван воздействовать на воображение. В них вызревало мастерство Петипа. Хореограф словно готовил себя к встрече с Чайковским и Глазуновым, когда танец и музыка должны были слиться в единую плоть поэтических образов.

Тот же процесс наблюдался в дуэтном и ансамблевом танце, в танцах кордебалета. Среди последних, наряду с бесконечным количеством так называемых балабилей, где исполнители классических и характерных танцев смешивались в причудливых переходах и группах, встречались танцы, предварявшие симфоническое развитие массового хореографического образа. Порой предпосылки к ним рождались внутри самих балабилей

В дивертисменте «Царя Кандавла», завершая смешение эпох и стилей, шел большой «лидийский балабиль». Ему предшествовали танец Дианы и Актеона, окруженных нимфами, номер «Рождение бабочки» пастушеский танец (по словам рецензента, он напоминал «пасторальную картинку в жанре Ватто»), танец вооруженной щитом и копьем амазонки и исполненная восточной томности пляска баядерки. Сам балабиль включал в себя различные танцы, которые, словно гигантской рамой,

были окружены группами мулаток с тамбуринами, невольниц с золотыми пальмовыми листьями и вертящимися зонтиками из перьев и т. п. Вот в этом-то пестром балабиле, в танцевальной его оркестровке, построенной на резких контрастах цветовых пятен и движущихся групп, Петипа впервые испытал возможности полифонического развития массового танца. Ему удалось уловить эти возможности в общем финале коды. А. П. Ушаков писал о «лидийском балабиле»: «Все участвующие в па исполняют каждый свое соло, а все вместе взятое образует удивительный ensemble, поразительное сочетание темпов. Это совершенно новый для балетов эффект à la Мейербер, chef-d'oeuvre, который дает новое движение хореографическому искусству».[1]

Хореографические миниатюры

В 1868 году Петипа пересмотрел «Корсара», дополнив его, по примеру парижской постановки 1867 года, развернутым танцевальным номером, представлявшим собой самостоятельную хореографическую миниатюру. Номер назывался «Оживленный сад» и шел на музыку Делиба, первый балет которого, «Ручей», появился в конце 1866 года на сцене парижской Большой оперы. Сама по себе такая вставка была чужда жанру «Корсара», даже если учесть, что среди драматических балетов Перро «Корсар» был наименее совершенен и являлся не оригинальной постановкой, а переделкой балета Мазилье. Но номер этот важен в творчестве Петипа как одна из первых встреч с высококачественной музыкой. Ибо скорее бедой, а не виной Петипа было его вынужденное сотрудничество с посредственными композиторами.

В «Оживленном саду» танцевали исполнительницы ролей Медоры и Гюльнары, корифейки, женский кордебалет, воспитанницы старших и средних классов училища. Танец развивался, предельно совпадая с упругой мелодией вальса, обрамлявшего сольные вариации. Он словно рождался из музыки, обозначая ее рисунок, ее взлеты и мельчайшие оттенки. В музыке повторялась и развивалась одна и та же фраза — балетмейстер соответственно ограничивал состав движений. Танцовщицы мерно раскачивались в pas ballonné и pas balancé; pas de basque создавал иллюзию плавного, ныряющего взлета. Эти движения служили как бы гармонической основой для мелодического развития общего рисунка вальса, покрывавшего все пространство сцены. Исполнительницы держали в руках букеты роз; украшенные розами гирлянды обрамляли их лица овальными рамками. Букеты и гирлянды сплетались, поднимались, опускались в симметричных переходах и группах, причем число участниц то прибывало, то убывало. Танцовщицы выстраивались по диагонали, пересекающей сцену, опускались на одно колено, укладывали

---

[1] А. У[ш а к о в]. Новый балет... «Царь Кандавл». «Голос», 1868, № 289, 19 октября, стр. 1.

на пол гирлянды, а балерина, поднявшись на пальцы, обегала всю эту цепь, чуть задерживаясь на щебечущем pas de bourre в центре каждой дуги.

Массовый танец затихал, открывая место беспечному, порхающему пиццикато Гюльнары и лирически напевной, горделивой вариации Медоры. Затем он вновь вступал в свои права, нагнетая темп в коде. К финалу из центрального люка поднималась огромная корзина цветов, куда вступала Медора. От балерины лучами расходились остальные участницы, компонуясь в одну разнообразную общую группу. Фигурный танец, одухотворенный творческой фантазией хореографа, сливался с музыкой, становился ее зримым эквивалентом.

«Сон в летнюю ночь»

Другой хореографической миниатюрой, стоящей особняком в наследии Петипа, был одноактный балет «Сон в летнюю ночь». Петипа сочинил его, как и «Оживленный сад», на готовую музыку, но эта миниатюра уже имела самостоятельно развивающийся сюжет. На музыку Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» шла хореографическая поэма о любви Титании к ткачу Основе, который, по словам рецензента, был «превращен еще раз, уже не Обероном, а г. Петипа, в дровосека».[1] Премьера состоялась 14 июля 1876 года на парадном спектакле в Петергофе. 25 сентября балет был впервые исполнен на сцене Мариинского театра в благотворительном спектакле, весьма пестром по программе: вслед за «Сном в летнюю ночь» шла седьмая картина «Конька-горбунка» с танцами разных народов, «Женитьба» Гоголя, одноактная комедия польского драматурга Иосифа Корженевского «Прежде маменька», а в финале И. Ф. Горбунов читал свои популярные сцены из народного быта.

Новый балет прошел тогда на сцене всего несколько раз. Однако он заслуживал внимания. Когда Петипа восстановил его осенью 1889 года, «Сон в летнюю ночь», по словам литератора А. Н. Похвиснева, имел «успех давно небывалый». Теперь вместе с ним шли и другие одноактные балеты: «Очарованный лес» Дриго — Льва Иванова и «Капризы бабочки» Кроткова — Петипа. «Убеждение, что только крупные, грандиозные хореографические произведения увлекают любителей балета, далеко не оправдывается действительностью,— писал Похвиснев.— Программа вчерашнего спектакля отличалась захватывающим интересом, и публика с наслаждением созерцала такие перлы, как «Сон», «Капризы бабочки» и «Очарованный лес».[2]

---

[1] Театр и музыка. «Санкт-Петербургские ведомости», 1876, № 267, 27 сентября, стр. 3.

[2] А. П[охвиснев]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1889, № 295, 27 октября, стр. 3.

Прошло почти пятнадцать лет после первой постановки «Сна в летнюю ночь», и теперь зритель гораздо сочувственней встречал хореографические миниатюры. Впрочем, этот жанр никогда не исчезал из практики балетного театра, мирно уживаясь с многоактными спектаклями. Весьма поверхностен взгляд, относящий хореографическую миниатюру к ряду явлений чуть ли не упадочного искусства. Вслед за своими предшественниками Петипа и Лев Иванов, Горский и Фокин решали в этом жанре серьезные творческие задачи, обогащая выразительные возможности хореографического искусства.

Правда, «Сон в летнюю ночь» страдал существенной погрешностью, допущенной Петипа. Она заключалась, разумеется, не в том, что ткач Основа превратился в дровосека: это все равно оставалось только справкой для афиши. Петипа разбавил музыку Мендельсона вставными номерами, досочиненными Минкусом, и это нарушило единство художественного стиля. За увертюрой Мендельсона следовал фрагмент плавной музыки, принадлежавшей Минкусу. Затем шло скерцо Мендельсона. Далее Минкус дописывал связки между поменявшимися местами номерами шестым («мелодрама») и пятым («интермеццо») мендельсоновской музыки. Конфликт иллюстрировала музыка Минкуса, написанная в обычной для музыки пантомимных сцен расплывчатой манере. Репетитор имеет в конце номера пометку «награда», сделанную, по-видимому, рукой помощника режиссера; здесь требовался очередной сценический эффект. Компиляция простиралась не только на музыку Мендельсона к «Сну в летнюю ночь». Отказываясь от некоторых ее номеров, в частности от «свадебного марша», Петипа и Минкус ввели «Весеннюю песню» из мендельсоновских «Песен без слов». В финале вновь звучали мотивы увертюры.[1]

Музыка Мендельсона определила поэтические достоинства спектакля. Ее волшебный, таинственно зыбкий мир, где эльфы качаются на серебряных нитях паутины, где феи пьют росу из чашечек цветов и танцуют в лучах луны, не вмещался в обычную, каноническую схему. И Петипа создал спектакль, который мог быть промежуточным звеном между романтическими балетами середины XIX века и неоромантическими миниатюрами начала XX века.

В спектакле 1876 года роль Титании была поручена белокурой Евгении Соколовой, чья выразительная прозрачная исполнительская манера резко отличалась от господствовавшего тогда стиля моторного, чеканного танца. Молодой Павел Гердт был царственным и лиричным Обероном. Только что окончившие школу Мария Горшенкова и Мария Петипа (дочь хореографа) исполняли роли бабочки-сфинкса и белой феи. Из актеров старшего поколения в балете участвовал один Лев Стуколкин, игравший

[1] Ленинградская Центральная музыкальная библиотека

роль дровосека. Зато «Сон в летнюю ночь» в большом количестве населяли феи, эльфы, гномы, жуки, мухи и бабочки — их роли исполняли маленькие воспитанницы и воспитанники.

«Это не балет, а скорее грациозная картинка, художественный «отрывок» без начала и конца, фантастический сон из жизни фей, играющих с бабочками и жучками в светлую, теплую летнюю ночь,— восхищенно писал критик газеты «Голос».— Характерная особенность этой грациозной безделки состоит в полнейшем отсутствии приспособлений, употребляемых во всех балетах для постановки групп и живых картин: нет пресловутых гирлянд, цветочных корзин и неуклюжих табуретов; сцена изображает небольшую холмистую лужайку, окруженную деревьями и ползучими растениями; холмы усеяны мелкими цветами, представляющими живописные узоры на зеленом фоне травы. Счастливая мысль балетмейстера упразднить классические «аксессуары» вполне достигла своей цели: живые группы фей, бабочек и мотыльков, резвящихся в луговых просторах, совершенно естественны и художественны. Прелестная декорация, мягкий лунный свет, освещающий спящих красавиц, и все это, сопровождающееся мендельсоновским «andante», производит... впечатление какого-то волшебного сна».[1]

Цитируемая статья, как часто бывало в те годы, не имела подписи. Но ее отличие от обычных балетных рецензий позволяет предположить, что автором был Г. А. Ларош, тогдашний постоянный сотрудник «Голоса». Балетный театр обратился к хорошей музыке, и Ларош отнесся снисходительно к тому, что музыка эта оказалась разбавленной Минкусом. В целом «Сон в летнюю ночь» вполне отвечал требованиям Лароша, который за несколько месяцев перед тем сожалел, что «для такого редкого, избранного балетного персонала, каким обладает Петербург, и при таких колоссальных денежных средствах, какие у нас тратятся на хореографическое искусство, мы не имеем соответственной балетной музыки».[2]

В дальнейшем Петипа нередко обращался к форме одноактных балетов. Среди них были балеты на музыку Минкуса — «Ночь и день» (1881) и «Жертвы амуру» (1886), на музыку Кроткова — «Капризы бабочки» (1889) и «Ненюфар» (1891), на музыку Дриго — «Жемчужина» (1896), на музыку Армсгеймера — «Привал кавалерии» (1896), наконец, два балета Глазунова — «Испытание Дамиса» и «Времена года» (1900). Здесь танец обычно преобладал над пантомимой, утверждаясь в качествах лирического искусства, хотя конкретные творческие задачи в каждом случае решались свои, особые. Некоторые одноактные

---

[1] «Голос», 1876, № 267, 27 сентября, стр. 2.

[2] Г. А. Ларош. Музыкальные очерки. Два слова о балете и балетной музыке. «Голос», 1876, № 111, 22 апреля, стр. 2.

балеты, поставленные Петипа, такие, как «Привал кавалерии» и в особенности «Времена года», оказались значительными достижениями русской балетной сцены и исполнялись еще в 1920-х годах. Но область поисков хореографа никогда, разумеется, не ограничивалась «малой формой» балетного спектакля.

«Дон Кихот» — драматический балет

Примечательным опытом Петипа в жанре драматического балета был «Дон Кихот», впервые показанный 14 декабря 1869 года в Москве и 9 ноября 1871 года в Петербурге. Роман Сервантеса давно привлекал хореографов всего мира, начиная с Гильфердинга и Новерра, создавшего одноактный балет «Дон Кихот» в Вене в 1768 году[1]. Петипа взял для своего спектакля сюжет новеллы о Китерии и Басильо (в балете — Китри и Базиль) из второго тома романа. Но и этот сюжет также был не нов для балетной сцены. Еще в 1801 году Луи Милон поставил балет «Свадьба Гамаша» в парижском Театре искусств, как тогда называлась прежняя Королевская академия музыки. В Петербурге «Свадьбу Гамаша» на новую музыку Кавоса поставил в 1809 году Дидло, а в 1834 году Алексис Блаш возобновил этот балет с музыкой Франсуа Лефевра. В 1835 году Фелицата Гюллень-Сор поставила в Москве балет «Дон Кихот Ламанчский, или Свадьба Гамаша». Балет о Дон Кихоте ставил в Копенгагене Август Бурнонвиль, в Берлине — Поль Тальони.

Петипа создал свой спектакль вполне самостоятельно. И все же, может быть, помимо намерений хореографа, в его «Дон Кихоте» ожили и причудливо совмещались (а эклектика, свойственная балетному театру 1860-х годов, тому способствовала) приметы разных эпох балетного воплощения романа. Во всяком случае, к самому роману Сервантеса этот «Дон Кихот» был менее близок, чем к балетным «Дон Кихотам» XVIII века. Примерно в тех же дозах и столь же непринужденно, что и там, соседствовали здесь требования «благородной сцены» с пришедшими из низового театра комедийными ситуациями, персонажами, красками. И если «серьезное» отчетливо было связано там с романтическим театром и обусловлено многими его открытиями, то «комедийное» обращалось через его голову к гораздо более старинным приемам. Традиции первых балетных трактовок с их реалистическими народными комедийными амплуа-«масками» то и дело напоминали о себе, хотя и по-разному, в обеих редакциях спектакля Петипа, московской и петербургской.

Московский спектакль был комедией. Похождения Рыцаря Печального Образа ограничивались рамками новеллы, и действие развивалось

---

[1] См.: А. Мовшенсон. Дон Кихот на эскизе Боке 1768 года. В сб.: Сервантес Статьи и материалы. Под ред. М. П. Алексеева. Изд. Ленинградского государственного университета, 1948, стр. 182—186.

в определенной логической последовательности. Спасаясь от корыстолюбивого отца, трактирщика Лоренцо (Фредерик), и нежеланного жениха Гамаша (Д. И. Кузнецов), Китри (А. И. Собещанская), со своим возлюбленным, цирюльником Базилем (С. П. Соколов), прибегала к покровительству Дон Кихота. Случай постоянно сталкивал ее с Дон Кихотом (В. Ваннер) и его оруженосцем Санчо (В. Ф. Гельцер), и злоключения странствующего рыцаря смешивались с веселыми перипетиями судьбы юных влюбленных.

Образ Дон Кихота был одним из реалистических достижений спектакля. Рецензент московской премьеры так описывал игру Ваннера в первой картине: «Отворяется дверь, и входит будущий рыцарь (г. Ваннер); в одной руке он держит книгу, с которой не спускает глаз, — другая вооружена длинным мечом; на лице его отражаются впечатления от каждой вновь прочитанной мысли — восторг, ужас, бешенство, радость попеременно сменяются одно другим, он то трепещет и отступает, то вдруг взмахивает мечом, бросается вперед и поражает воображаемого врага. Жуанна и Караско подходят к нему, но он их не узнает: незримые видения слишком овладели им и увлекли в мир отвлеченный. После долгого старания племянницы и верного управляющего Дон Кихот отводит глаза от книги, оглядывает комнату и возвращается на землю; грустный взгляд его ясно говорит, что тяжел ему этот возврат из очарованного и столько дорогого ему мира, где хоть много опасностей, но зато и столько случаев для оказания рыцарской доблести. Но минуту, не более, он принадлежит земле, — едва он остается один, как снова углубляется в чтение, лицо опять принимает выражения разнородных впечатлений, и в эту минуту г. Петипа показывает зрителю то, что представляется расстроенному уму Дон Кихота. Первая картина названа «Фантастические явления» — эти-то фантастические явления вдруг и предстают воочию перед зрителем» и т. д.[1] Критик подробно описывал мастерскую игру Ваннера, в которой комедийная театральность внешнего рисунка сочеталась с живыми и верными психологическими подробностями.

Дон Кихот впервые встречал влюбленных героев на площади Барселоны, как раз тогда, когда Китри, спасаясь от ненавистного Гамаша, решалась бежать из дому. Переодевшись мужчиной, она попадала в труппу бродячих комедиантов, которые, однако, узнавали в ней девушку и силой удерживали у себя. Сценарий так описывал табор комедиантов:

«Все они лежат развалившись у пещеры, вокруг костра, над которым на треножнике висит котел с горячим кушаньем. У самого входа в пещеру воткнуто древко с флагом, на нем надпись:

---

[1] Нетеатрал. Театральная хроника «Всеобщая газета», 1869, № 109, 16 декабря, стр 1—2

«Труппа знаменитого Анджело исполнит комедию «Коварный», в которой объясняется, как витязь дон Гайферос освобождает свою супругу Мелитандру, находящуюся в плену у мавров».

Тут же на траве раскинуты разнообразные театральные аксессуары. Грациозо уплетает кусок сыру, черт занят своим супом, королева штопает панталоны короля».

На путях своих странствий сюда случайно заезжал Дон Кихот с Санчо. Комедианты давали кукольный спектакль, и бедный рыцарь, приняв хозяина труппы за короля, а марионеток за людей, бросался с обнаженным мечом на защиту героини. Всходила луна, которую Дон Кихот принимал за грустящую Дульцинею. «Она начинает плакать, — рассказывал рецензент спектакля, — слезы скатываются из ее глаз, а потом принимается смеяться, и добродушная ее веселость переходит в партер».[1] Дон Кихот пытался спасти луну от мельниц-великанов. Крыло ветряной мельницы подхватывало рыцаря и швыряло его о землю. Все обступали бесчувственного Дон Кихота, а Китри, пользуясь случаем, убегала. Она попадала на сельский праздник, где ее настигали отец и Гамаш. Тем временем Санчо увозил рыцаря, распластанного на Россинанте. Они останавливались на ночлег среди леса. В бреду Дон Кихот сражался с забавными кактусами, всевозможными чудовищами и наконец видел свою Дульцинею (П. М. Карпакова).

Герои опять встречались на свадьбе Китри и Гамаша. Базиль инсценировал самоубийство. По настоянию Дон Кихота алькад соединял руки умирающего цирюльника и его возлюбленной, но тогда притворщик Базиль быстро вскакивал на ноги. Новобрачные и их друзья весело напутствовали Дон Кихота. Благородный рыцарь отправлялся на дальнейшие подвиги вместе со своим неразлучным Санчо.

Зрителям революционной Франции на рубеже XVIII—XIX столетий была как нельзя более близка тема балета — победа любви над расчетом. Но тема эта оказалась совсем необычной для русского балета 1870-х годов. На сцену, где обитали прекрасные феи и принцы, ступили простые и веселые герои, активно добивающиеся счастья в несложных событиях реалистической комедии. Они добродушно посмеивались над славным мечтателем Дон Кихотом. Они-то знали, что луна — вовсе не прекрасная Дульцинея, а волшебный шлем на голове рыцаря — всего лишь обыкновенный тазик для бритья. В конце концов Дон Кихот вполне реально помогал влюбленным героям соединить свою судьбу. С помощью этого чудака-гуманиста они избавлялись от посягательств чванного вельможи, который не случайно еще в парижском спектакле Милона превратился из деревенского богатея Камачо в дворянина Гамаша. Люди

---

[1] Нетеатрал. Театральная хроника. «Всеобщая газета», 1869, № 109, 16 декабря, стр. 2.

«третьего сословия» праздновали свою победу над смешным, напыщенным аристократом. Вот почему балет «Дон Кихот», по характеристике Б. В. Асафьева, сыграл заметную роль как «в свое время революционное в хореографии русской произведение».[1] Именно таким был этот спектакль на московской сцене.

Петербургская редакция «Дон Кихота» во многом отличалась от московской. Это было закономерно. Петипа отлично понимал разницу в запросах петербургского и московского зрителя. Для этого ему следовало только сопоставить отзывы петербургских и московских критиков об одних и тех же его спектаклях. Москвичи нередко упрекали его как раз за то, что пользовалось успехом у петербуржцев, а И. П. Бочаров однажды подал ценный совет, вероятно, запомнившийся хореографу. «Молодому, полному жизненных сил артисту, — писал Бочаров еще в 1863 году, — не следовало бы... бояться неисходной мысли: вывести хореографическое искусство из той зависимости, в которой находится оно от других побочных или соприкосновенных искусств, — зависимости, которая вкоренилась единственно от небрежности г-д балетмейстеров, допустивших, по неизобретательности своей, понятию о декоративном холсте и машинах развиться счастливее понятия о человеческой душе...»[2] Петербургский зритель и критика в наиболее влиятельной своей части требовали как раз обратного. Вот почему Петипа значительно переделал сценарий для петербургской постановки «Дон Кихота».

Демократический фон отступил здесь на дальний план. Он появлялся только во втором действии, так как картина «Ветряные мельницы» шла раньше картины «Площадь Барселоны». Судьба Китри и Базиля вызывала сочувствие Дон Кихота уже не сама по себе, а потому, что Китри представлялась его воспаленному воображению Дульцинеей. Две роли, которые в московском спектакле исполняли А. И. Собещанская и П. М. Карпакова, сливались в исполнении А. Ф. Вергиной в одну эффектную партию балерины. Дворянин Гамаш деликатно именовался в афише богатым землевладельцем. Теряли свою конкретную характерность бродячие актеры, в большинстве замененные трафаретными цыганами, исчезла комическая сценка-танец «Ловля жаворонков», в которой Эспиноза (Арлекин), вооруженный клеткой для птиц, ловил Собещанскую и шесть корифеек, одетых жаворонками. Плачущая и смеющаяся луна и забавные кактусы уже не обыгрывались, как в московской постановке. Зато в девятой картине появлялись новые персонажи — герцог и герцогиня, и с этого момента вступала в свои права эклектическая путаница «великолепных» балетов. На празднике, который герцог устраивал в честь

---

[1] Б. Асафьев. Театр русской Испании. «Театр», 1923, № 2, 9 октября, стр 11.
[2] Ив. Бочаров *Ливанская красавица.* «Якорь», 1863, № 41, 14 декабря, стр. 792.

Дон Кихота, выступала армия амуров-воспитанниц, в предыдущем акте населявших сон Дон Кихота. Здесь же исполнялся дивертисментный «нубийский» танец, неизвестно откуда взявшийся. Китри — Вергина исполняла в окружении солисток и кордебалета большое па — но не с Базилем (Л. И. Иванов), а с безымянным персонажем, партию которого получил классический танцовщик П. А. Гердт.

Спектакль заканчивался эпилогом под названием «Смерть Дон Кихота». Такой эпилог и вовсе противоречил первоначальной комедийной природе спектакля. «Дон Кихот» — не шуточный балет, как многие предполагали, — писал один из критиков, — а сериозно-драматический; глядя на страдания Дон Кихота, в вас невольно рождается сожаление к нему; так, по крайней мере, играл его г. Стуколкин 1, доказавший в этот вечер, что он замечательно талантливый драматический мимист и артист».[1] Но как ни хороша была сама по себе игра Т. А. Стуколкина, она не искупала драматургической рыхлости действия. Попытка воспроизвести на балетной сцене всю историю Дон Кихота оказывалась несостоятельной. А роман Китри и Базиля становился в петербургской постановке лишь неправомерно затянувшимся эпизодом.

Музыка «Дон Кихота» принадлежала Людвигу Минкусу. То был его первый балет, написанный для Петипа. После смерти Цезаря Пуни (1870) Минкус стал основным сотрудником хореографа и сочинил для него партитуры шестнадцати балетов. Петипа нашел в Минкусе добросовестного и послушного сотрудника. Примером тому мог служить и «Дон Кихот». Для петербургской постановки Минкусу пришлось дописать пятое действие, состоявшее из трех картин. Это не означало, будто у композитора отсутствовала четкая концепция музыкального образа спектакля. Напротив, это было вполне естественно по тем временам. Минкус сочинял танцевальные номера, скрепленные служебной по своим задачам, но драматургически обязательной музыкальной тканью. Например, Дон Кихот имел музыкальную характеристику, которая, не изменяясь и не развиваясь, предваряла каждое его появление на сцене: в меру раскатисто-помпезная и в меру заунывная, она служила как бы визитной карточкой Рыцаря Печального Образа. Бездумная полька сопровождала сцены Санчо Пансы: она могла служить визитной карточкой не одного только этого героя, но и, допустим, Иванушки-дурачка, и — шире — комического амплуа вообще. В плане этой специфики особенно интересно была разработана музыкальная характеристика-«маска» спесивого глупца Гамаша, предопределившая пластический рисунок образа.

Минкус вполне удовлетворял запросам балетного театра. «Музыка недурна, хотя и не отличается новизною мотивов», — писал о его «Дон

---

[1] Театральные новости (Балет). «Новости», 1871, № 194, 11 ноября, стр. 2–3

Кихоте» критик газеты «Голос».[1] И для того времени он был прав. Достоинства музыки Минкуса определялись ее танцевальностью и своего рода оптимистической бравурностью, которые составляли некий общий фон для динамичных событий московской постановки. Минкусу, по словам Б. В. Асафьева, «решительно все равно было, в какие страны путешествовать: он причудливо мешал ритмы и напевы самого разнороднейшего состава и происхождения». Однако Асафьев был неправ, когда, продолжая мысль, писал, будто в «Дон Кихоте» использованные Минкусом «элементы никогда не образовывали единства».[2] Своего рода эмоциональное единство создавали стихийная танцевальность и жизнерадостная приподнятость музыки «Дон Кихота». Изобилие испанских танцев, пусть далеких от подлинных народных мотивов, пусть «испанистых», как называл их Асафьев, но пронизанных деятельным, стремительным оптимизмом, предлагало необходимый балетмейстеру солнечный колорит, помогало ему создать «творчески ценное явление», так тонко подмеченное и выраженное Асафьевым: «рождение танца из возбуждения уличной толпы, из ее эмоций, из ее впечатлительной настроенности».

В московской постановке «Дон Кихота» преобладали характерные пляски. Даже классические танцы Китри были в значительной степени окрашены национальной характерностью. Вслед за бравурным выходом во второй картине Китри и Базиль плясали морену и принимали участие в большой танцевальной сцене вместе со многими характерно-бытовыми персонажами. В третьей картине, попав к бродячим комедиантам, Китри исполняла номер «Ловля жаворонков» (партнером балерины был, как упоминалось, Эспиноза). В четвертой картине Китри и две ее подруги — торговка веерами Жуанита (О. Н. Николаева) и торговка фруктами Пикилья (Н. Я. Рябова) выступали в номере «Испанская роза», где классика тоже была пронизана характерностью. В финале балета Китри и Базиль возглавляли общую пляску.

По сути дела, для чисто классического танца место нашлось только в одной картине «Сон Дон Кихота», отданной Дульцинее — Карпаковой. Зато афиша пестрела названиями испанских, а также цыганских плясок: зингара, хота, лола, пляска чулосов и пикадоров, мужской танец со шпагами (тореадоры), пляска испанских крестьян. «Все танцы «Дон Кихота» отличаются характером страны, где происходит действие, — писал критик,— нега, кипучая жизнь и страсть в обилии отражаются в них; слышатся порою кастаньеты, спутник испанского танца...»[3] Танцы были связаны с действием и вытекали из него. В центре общей финальной

---

[1] Петербуржец. «Дон Кихот». «Голос», 1871, № 315, 14 ноября, стр. 1.

[2] Б. Асафьев. Театр русской Испании. «Театр», 1923, № 2, 9 октября, стр. 11.

[3] Нетеатрал. Театральная хроника. «Всеобщая газета», 1869, № 109, 16 декабря, стр. 2.

пляски находились Китри и Базиль: спектакль приходил к концу в момент счастливой развязки новеллы, и эта развязка не отделялась антрактом от заключительного дивертисмента, как свойственно было многим балетам.

В петербургской постановке преобладал классический танец. Как ни богата была труппа одаренными характерными танцовщиками, они, по негласно существовавшим правилам, оставались в тени. Танцы спектакля открывал классический вальс трех пар. Затем шли мексиканский танец (Е. Г. Числова и Ф. И. Кшесинский) и испанская шикка (Л. П. Радина). Но опять-таки в качестве необходимой прослойки между ними шло классическое pas de deux (А. И. Прихунова и П. А. Гердт).

Вслед за тем в рамках всего лишь двух действий проходила новелла о Китри и Базиле, значительно сжатая и в сюжетной, и в танцевальной части. В четвертом действии Китри — Вергина превращалась в Дульцинею и танцевала только классические па. Теперь центром спектакля стал «Сон Дон Кихота» с обилием женского кордебалета и амуров-воспитанниц. За месяц до премьеры «Дон Кихота» заведующий театральным экипажным заведением рапортовал: «Честь имею донести, что с постановкою балета «Дон Кихот» число экипажей для Училища вновь увеличивается на одну карету, так как в этом балете занято 72 человека воспитанников и воспитанниц... Для доставки такого числа воспитывающихся требуется 3 линии[1] и 4 кареты, т. е. 10 пар лошадей только для одного училища».[2]

Словно для того, чтобы не гонять напрасно десять пар лошадей, Петипа не ограничился танцами детей-амуров во сне Дон Кихота. Амуры неожиданно появлялись наяву в замке герцога, где их маневрами открывалось парадное празднество. Оно заканчивалось большим классическим танцем.

Петербургская публика сухо приняла новый балет, а пресса, в отличие от доброжелательной московской, была неровной. Рецензенты ощущали известную растерянность перед эклектикой нового балета, иные категорически ее осуждали.

Пляски нового спектакля «дышат жизнью, в них огонь», — писал анонимный критик газеты «Новости», но здесь же сетовал на то, что «балетмейстеру пришлось разводить узоры по избитому фону».[3] Рецензент «Вечерней газеты» отмечал, что балет «был встречен публикою холодно, как будто она ожидала найти в нем нечто гораздо лучшее и с каждым актом все более и более разочаровывалась в своих

---

[1] В экипажах, называемых «линейками», воспитанников возили в театр на репетиции и спектакли вплоть до 1920-х годов. См.: Татьяна Вечеслова. Невыдуманные страницы. «Звезда», 1955, № 6, стр. 141.

[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп 2121, д. 22607, л. 4.

[3] Театральные новости (Балет). «Новости», 1871, № 194, 11 ноября, стр. 3.

ожиданиях. Отчасти, — добавлял он, — я объясняю такую холодность пресыщением».[1] Таковы были границы сочувствия.

Немало встречалось и оценок откровенно издевательских. А. А. Соколов, известный в свое время мещанский писатель на театральные темы, заявлял: «Грозная сатира Сервантеса здесь обращена во что-то идиотическое, приправленное прекрасно сочиненными танцами и с большим вкусом поставленными группами».[2] А через несколько дней он пародировал либретто «Дон Кихота» и заключал фельетон топорными стихами:

Молитвой нашей бог смягчился,—
Балет состряпал Петипа...
(В особенности отличился
Осел классическим здесь па).[3]

Соколов наскоро зарифмовал плоскую остроту Суворина, утверждавшего, что в «Дон Кихоте» осел — «единственный актер, который вызвал взрыв искреннего хохота».[4] Фельетонисты наперебой изощрялись в грубых насмешках над спектаклем.

Поводы для насмешек действительно имелись: Петипа собственными руками испортил в Петербурге свое детище.

И все же, вопреки недоброжелательству критиков, которые и потом, на протяжении всей долгой жизни спектакля то и дело бранили его за бессодержательность и эклектику, «Дон Кихоту» суждено было стать одним из лучших произведений русского балетного театра: он и поныне привлекает самый живой интерес зрителей. Это нельзя объяснить случайностью. Процесс исторического отбора случаю не подчиняется. Причины долголетия «Дон Кихота» заключены в демократичности темы, в жизнерадостной настроенности музыкально-танцевальных образов, в солнечной, пенящейся стихии танца.

Для самого Петипа история двух его «Дон Кихотов» явилась поучительным уроком. Компромисс, на который хореограф пошел в Петербурге, обесценил найденное в Москве. Петипа мог подумать, что не время было браться за спектакли с содержательной и действенной драматургией. Мог подумать, что не в области развитой драматургии пролегало ближайшее будущее балетного искусства XIX века. И все же он стремился к драматической действенности спектакля —

---

[1] Старый знакомый [Н. А. Александров?]. Петербургский листок. «Вечерняя газета», 1871, № 311, 16 ноября, стр. 1.

[2] Театральный нигилист [А. А. Соколов]. Театральный курьер. «Петербургский листок», 1871, № 223, 11 ноября, стр. 2

[3] Театральный нигилист [А. А. Соколов]. Домашний театр «Петербургского листка». Дон Кихот. «Петербургский листок», 1871, № 225, 14 ноября, стр. 3.

[4] Незнакомец [А. С. Суворин]. «Дон Кихот». «Санкт-Петербургские ведомости», 1871, № 311, 11 ноября, стр. 2.

«Баядерка», поставленная несколько лет спустя, разрешила многие его сомнения. А к одной из центральных тем «Дон Кихота» — к теме бедового цирюльника Базиля, своего рода балетного Фигаро, он вернулся через десять лет после московской премьеры, поставив на музыку Минкуса балет-фарс «Фризак-цирюльник, или Двойная свадьба». Там развивался сходный сюжет, правда, перенесенный во Францию. Викторина (В. А. Никитина), дочь трактирщика Дюшона (А. Н. Пишо), хитроумно водила за нос влюбленных в нее юношу Лавирона (П. К. Карсавин) и цирюльника Фризака (Н. П. Троицкий). «Это нечто веселое, бойкое и смешное,— отмечал критик,— и идет с такою увлекательною живостью, что зрители не имеют времени прийти в себя и только аплодируют и смеются».[1]

Добрые традиции комедии-балета Петипа еще раз попытался возродить в фарсе, уже лишенном остроты социальных характеристик. Но простая смена комических положений не могла дать спектаклю содержательности, а значит, и долговечности. «Фризак-цирюльник» не удержался в репертуаре, тогда как «Дон Кихот», подвергавшийся, правда, в течение ста лет всевозможным переделкам и поправкам, до сих пор живет в репертуаре.

На подступах к новому

Уходя от романтического стиля Тальони и Перро, стремясь перешагнуть через эклектику Сен-Леона, Петипа медленно, путем противоречивых поисков и блужданий нащупывал контуры будущего стиля. Творческую фантазию хореографа часто привлекали острые драматические или комедийные ситуации, цельные характеры, игра интересов, борьба страстей. Воплощая их, он искал новые специфические выразительные средства. Он был неутомим в поисках, неистощим в выдумках.

В 1870 году Петипа предполагал поставить новый славянский балет на музыку А. Н. Серова. Славянская тематика все возрастала в своем общественно-современном значении. В ноябре Серов заключил контракт с дирекцией, где значились те же условия, какие Петипа обычно ставил перед композиторами. «Музыка эта должна быть написана согласно с программою балета... и по мелодиям и мотивам соответствовать характеру, местности и действию балета»,— говорилось в соглашении. С начала репетиций композитор был обязан «непременно присутствовать на оных и в случае надобности, согласно с требованием хореографической сцены и по заявлениям г. Балетмейстера, ставящего балет, делать беспрекословные урезки... или же изменения в мотивах и дополнения к этой музыке». Композитор был «обязан присутствовать на первых оркестровых репетициях означенной музыки для немедленных изменений, могущих потребоваться перемен в оркестровке».

[1] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1879, № 50, 13 марта, стр. 3.

Наконец, в соглашении указывалось, что композитор не должен препятствовать, если дирекция (подразумевался здесь, конечно, Петипа) «признает нужным поручить сочинение музыки для какого-либо па другому композитору, как, например, г. Минкусу».[1]

Значительно деликатнее и без угрожающих упоминаний о вездесущем Минкусе была составлена записка, посланная затем Серову по поручению Петипа. «Так как господин Петипа приступает к репетициям балета,— говорилось в ней,— совершенно необходимо, чтобы композитор присутствовал на них для купюр, реприз и переделок, так же как для изменения вариаций, которые могут не подойти первой танцовщице. Господин Серов должен присутствовать на первых репетициях, чтобы хорошо объяснить характер своей музыки. Если господин Петипа заметит, что для улучшения работы совершенно необходимы купюры, господин Серов не должен ему препятствовать. Господин Петипа покорно просит господина Серова сочинять музыку мелодическую, так как это наиболее важное условие для постановки танцев».[2]

Смерть Серова помешала постановке балета с высококачественной музыкой. Обстоятельства не всегда благоприятствовали прогрессивным замыслам Петипа. Впрочем, он и сам далеко не всегда оказывался разборчив и последователен. Часто он направлялся к неясно брезжущей цели окольными путями, и цель не всегда оправдывала облюбованные средства. Мало того, цель иногда словно забывалась в процессе накопления приемов виртуозного мастерства. Случалось и так, что, придя к принципиальным новаторским результатам, Петипа тут же склонялся на компромисс, отнимая у самого себя львиную долю достигнутого, как это показали две редакции «Дон Кихота», московская и петербургская.

На противоречия поисков Петипа указывала современная ему театральная критика, иногда — с сочувствием к реальным находкам художника, чаще — зачеркивая его творчество целиком или же апологетически поощряя решительно все им созданное. Двойственность Петипа была ясна для мастеров русского балета, работавших одновременно с ним. Они умели отделить подлинные ценности от преходящего, случайного, возникшего на путях поисков и впоследствии отброшенного самим искателем. Деятели русского балета, при всем несходстве взглядов и личных оценок, характеризовали противоречия творчества Петипа тем объективнее, чем виднее была им большая значительность итогов этого творчества.

Заслуги Петипа признавали и деятели зарубежной хореографии, подчас — вопреки принципиальному расхождению взглядов на эстетику

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 22364, лл. 4—5.
[2] Там же, л. 6 (подлинник по-французски).

балетного спектакля. В 1874 году Россию навестил семидесятилетний Август Бурнонвиль, убежденный поборник романтического балета. Он застал Петипа на том промежуточном этапе его поисков, когда главные находки были еще впереди, когда Петипа, уходя от того давно сложившегося стиля, которому до конца был предан Бурнонвиль, еще очень немногое мог противопоставить взамен, когда стиль русского романтизма в балете, романтизм «Баядерки», «Лебединого озера», «Спящей красавицы», «Раймонды» сам Петипа, как и будущие его соавторы, «сквозь магический кристалл еще не ясно различал».

Незрелое, только еще нарождающееся новое суровый олимпиец Бурнонвиль оценивал с позиций гордого своими достижениями и своей заслуженной славой, но уже уходящего старого. Сама по себе эта драматическая коллизия была симптоматична.

Находясь в Петербурге, Бурнонвиль 20 апреля (2 мая) 1874 года писал балетному критику С. Н. Худекову: «Быть может, меня назовут педантом, если я буду судить о современном танце с позиций *Новерра* и *Вестриса* или называть образцами грации и легкости *Марию Тальони*, *Фанни Эльслер* и *Карлотту Гризи*, и моим суждениям об искусстве танца противопоставят капризы моды, вкус публики и пример Парижа!»[1] Старый мастер открыто высказывал свои симпатии и антипатии, и особенно горячо он осуждал «бесстыдство стиля, заимствованного у гротесковых итальянцев и наипоследнего покровительство на упадочной сцене парижской Оперы». Отголоски этого стиля он огорченно обнаруживал и в петербургских спектаклях. «Мне приходилось слышать,— отмечал он,— как бешено аплодировали гимнастическим экстравагантностям, не имеющим отношения ни к настоящему танцу, ни к искусству пластики и не оправданным ни ролью, ни действием балета». Далее следовал конкретный пример. Не называя прямо балета «Бабочка», премьера которого состоялась 6 января 1874 года, Бурнонвиль ссылался на него, когда писал Худекову: «Представьте себе принцессу, дочь всесильного владыки Индостана, найденную и возвращенную ко двору своего растроганного отца. Она танцует перед многочисленным сборищем народа и воинов и упоенно бросается не только в объятия своего возлюбленного, но и в объятия случайного танцовщика, который всячески крутит ее, кончая тем, что направляет ноги ее высочества в зенит».

И все же, принципиально расходясь с тогдашними взглядами Парижа на задачи балетного искусства, осуждая и Петипа за покорность моде, Бурнонвиль не мог отказать петербургскому хореографу

---

[1] ЦГИАЛ, ф 723, оп 1, д. 53, лл. 1—2 (подлинник по-французски). См. также Ю. Слонимский Письмо друга русского балета. «Нева», 1962, № 11, стр. 222. Как явствует из самого названия, публикация односторонне характеризует позицию А. Бурнонвиля. текст далек от полноты.

в большом мастерстве и таланте. Признавая в письме Худекову, что спектакли на петербургской сцене «поставлены с роскошью, не знающей равной ни в одном из театров Европы», он искренне прибавлял: «Я любуюсь, помимо великолепия декораций и богатства аксессуаров, вдохновением и изобретательностью фантазии, которые царят в действенных сценах и танцевальных композициях. Словом, я рад признать здесь подлинный творческий дар».

Написанные вскоре после того страницы мемуаров Бурнонвиля содержат перечень показанных ему петербургских спектаклей. «Я видел «Бабочку», «Дочь фараона», «Дон Кихота», «Эсмеральду» и «Царя Кандавла»...— сообщал Бурнонвиль.— Я воздавал должное богатой фантазии в постановке, роскошным декорациям и превращениям, признавал значительные преимущества возможности использования персонала, состоящего из 200 с лишним молодых, красивых и способных артистов, не был слеп или равнодушен к огромной даровитости, особенно у отдельных артисток...»[1] Но все же, несмотря на это, расточительные и не всегда еще достаточно оправдавшие себя поиски Петипа в области новых танцевальных форм и выразительных средств встречали у Бурнонвиля только внутреннее сопротивление. Недаром датский биограф готов был признать, что слово «упорствовать» являлось «девизом всей деятельности Бурнонвиля».[2] Все увиденные спектакли оказались чужды догматам веры старого мастера —«принципам Новерра и Вестриса». Частичная уступка делалась лишь для «Дон Кихота».

Опечаленный не столько несовершенством нового, сколько самим фактом прихода нового на смену старому, Бурнонвиль явно сгущал краски, говоря о бесперспективности попыток Петипа, которому не мог между тем отказать ни в таланте, ни в опытности. «Действия, драматического интереса, логической связи или чего-нибудь хотя бы отдаленно напоминающего здравый смысл,— писал он,— я, при всем старании, так и не мог обнаружить, а если порой мне и удавалось напасть на след чего-либо подобного (как, напр., в «Дон Кихоте» Петипа), то впечатление сейчас же заслонялось бесконечным множеством однообразных бравурных выступлений, которые все награждались аплодисментами и вызовами, потому что — надо отдать справедливость русским — более оживленной и благодарной публики не существует нигде на свете, и притом она не стимулируется организованной клакой». Естественно было бы спросить себя — а не зависел ли успех, аплодисменты, вызовы и еще от чего-нибудь, помимо темперамента зрителей,

---

[1] Август Бурнонвиль Моя театральная жизнь. В сб.: «Классики хореографии», стр 325—326.

[2] Эдвард Брандес. Август Бурнонвиль. Там же, стр. 235.

например, от искусства балетмейстера; но Бурнонвиль не задавался здесь такого рода вопросом. Он упорствовал. И если в письме Худекову он апеллировал к именам Фанни Эльслер и Карлотты Гризи, то в мемуарах он отрицал даже один из лучших спектаклей их петербургского гастрольного репертуара —«Эсмеральду», которую Фанни Эльслер ставила здесь сама. Но главное заключалось в том, что его критика, даже справедливая, сплошь и рядом вызывалась настороженным недоверием к новому лишь потому, что оно было новое.

Вкусу Бурнонвиля, например, казался чересчур откровенным костюм современной танцовщицы, претила «явно чувственная тенденция, проникающая все хореографическое направление — кроме национальных славянских танцев». Он сообщал в мемуарах: «Я не мог воздержаться от таких и подобных же замечаний во время моих бесед с Иогансоном и балетмейстером Петипа. Они вполне соглашались со мною, уверяли, что в глубине души сами питают отвращение к этому направлению, презирают его, но, пожимая плечами, заявили, что вынуждены плыть по течению и сослались на пресыщенные вкусы публики и определенную волю высшего начальства». Свидетельство об отношении Петипа к воле высшего начальства помогает многое объяснить в затянувшихся блужданиях русского хореографа. Но если Бурнонвиль почти ни в чем не мог согласиться с Петипа, то ведь и Петипа не мог «вполне согласиться» с Бурнонвилем. В самом деле, говорить о «чувственной тенденции» как определяющей особенности «направления» - значило проявить предвзятость в оценке деятельности хореографа. Не в этом состояла суть поисков нового, и можно всецело верить Бурнонвилю, что Петипа действительно презирал подобное «направление», ибо не ему служил, даже когда был вынужден «плыть по течению». Итоги творчества Петипа убедительно показали, что такая характеристика к нему попросту не относилась.

Итак, художник одной эпохи не сумел понять и принять художника другой, на смену идущей эпохи. Это было естественно. Бурнонвиль мог оценить только талантливость Петипа: тут у престарелого мастера сомнений не было. Он оспаривал поиски Петипа именно потому, что рад был признать в искателе подлинный творческий дар, о чем заявлял в цитированном письме Худекову.

Как раз творческий дар, а следовательно, умение и возможность сказать свое слово в искусстве определили то обстоятельство, что даже в спектаклях, бесспорно отданных на потребу господствующему вкусу, Петипа стремился сохранить и обогатить художественную выразительность форм балетного искусства.

Он не только всячески оберегал «Жизель», «Эсмеральду», «Корсара» и другие спектакли прошлого с сильной и действенной драматургией. Он пробовал создать новые балеты на крепкой драматической

основе, с четко выраженным конфликтом и ясными характерами. За «Дон Кихотом» последовали новые попытки найти свой путь в этой мало изведанной им области.

Балеты с трагической развязкой

Еще за год до московской премьеры «Дон Кихота» Петипа попробовал отступить от одного негласного правила императорской сцены, которое предусматривало непременное благополучие финала в балетном спектакле. 17 октября 1863 года на сцене петербургского Большого театра впервые был показан четырехактный балет «Царь Кандавл» на музыку Пуни. В основу сценария Сен-Жорж и Петипа положили новеллу Готье о лидийском царе Кандавле, убитом любовником жены, Гигесом. В их интерпретации эта история обросла множеством драматических подробностей. Образ царицы Низии в исполнении Генриетты Дор критик сравнивал с образом леди Макбет; по его словам, в сцене отравления «актриса подавляет танцовщицу, и зритель, видящий борьбу страстей, сам проникается чувством ужаса».[1] На пиру перед Низией являлась тень Кандавла. Героиня раздирала на себе одежду и начинала бешеный, полный отчаяния танец, в конце которого падала мертвой. Другой критик писал о напряженном драматизме сюжета: «Это не тихое сумасшествие несчастной в любви простодушной Жизели,— нет, г-жа Дор представила исступленную язычницу, женщину, вкусившую уже прелести жизни и желающую властвовать, а не любить».[2]

Поворот балетного действия к высокому драматизму был нов для Петипа. Спектакль много значил для творческой эволюции постановщика и выдвинул новые художественные задачи перед исполнителями. А. Ф. Вергина, к которой перешла роль Низии после отъезда Генриетты Дор, Ф. И. Кшесинский — Кандавл, Л. И. Иванов и К. М. Канцырева в ролях пастуха Гигеса и его невесты Клитии заявили себя в этом балете подлинными танцовщиками-актерами. «Царь Кандавл» имел серьезный успех. «Видевшие его в Петербурге рассказывают чудеса»,— сообщал обозреватель «Московских ведомостей».[3] 22 декабря того же 1868 года балет был показан в московском Большом театре с участием Генриетты Дор, заменившей внезапно заболевшую А. И. Собещанскую. В Петербурге спектакль шел до 1876 года, затем неоднократно возобновлялся (1891, 1908); в декабре 1909 года в роли Низии выступила А. П. Павлова, привлеченная драматизмом судьбы и силой характера

---

[1] Незнакомец [А. С. Суворин]. Недельные очерки и картинки. «Санкт-Петербургские ведомости», 1868, № 315, 17 ноября, стр. 1—2.

[2] А. У[шаков]. Новый балет. «Царь Кандавл»... «Голос», 1868, № 289, 19 октября, стр. 1.

[3] Записки Москвича Новый балет. «Московские ведомости», 1868, № 257, 28 ноября, стр. 3.

героини. «Царь Кандавл» исполнялся и в первые годы после революции.[1]

Натуры страстные, гордые и гневные неизменно привлекали хореографа. Никия в «Баядерке» (1877) явилась вершиной драматического творчества Петипа. Последующие опыты уступали достигнутому здесь. Драматический сюжет становился все более противопоказан балетному театру конца века. Даже перенесенный в экзотическую Индию («Баядерка»), в таинственное Заполярье («Дочь снегов») или в легендарный Рим («Весталка»), он мог существовать на балетной сцене лишь с приправами волшебства. Явь и фантастика все больше сплетались в драматических балетах Петипа, и фантастика порой бывала там правдивей и убедительней событий, выдаваемых за реальность. Таково было требование времени, и Петипа, показывая трагическую судьбу героев, все более подчинялся этому требованию, все дальше уходил от достигнутого в «Баядерке», пока наконец не отказался совсем от балетной драмы.

Новаторская смелость «Баядерки» станет очевиднее, если, несколько забегая вперед, проследить постепенный отход Петипа от завоеванных в ней позиций.

7 января 1879 года петербургский Большой театр в первый раз показал балет «Дочь снегов» на музыку Минкуса, поставленный Петипа по собственному сценарию. Героем спектакля был норвежский моряк-капитан (П. А. Гердт). В конце первого акта, после жанровых сцен и национальных плясок, капитан отправлялся в полярное плавание, оставив невесту. Во втором действии корабль попадал в фантастическое царство льдов. Весь третий, последний акт балета представлял собой грезы замерзающего капитана. Герою чудилось, что на ледяной остров, где бродили белые медведи и парили духи холода, приходила весна, и сердце дочери снегов — неприступной красавицы феи (Е. О. Вазем) согревалось любовью. Забыв о невесте, моряк танцевал с жестокой и вероломной дочерью снегов, окруженной хороводом «одушевленных цветов», как гласила афиша. Драматическая развязка проходила,

---

[1] В 1924 году в поисках нового, революционного репертуара Ленинградский академический театр оперы и балета показал «Царя Кандавла» в постановке Л. С. Леонтьева по новому сценарию Н. Г. Виноградова. Как сообщала театральная хроника, «сюжет построен на народном восстании против тиранического деспота Кандавла, в соответствии с чем героиней балета является не царица Низия, а пастушка Клития — душа революционного заговора. Музыка Ц. Пуни оркестрована заново Б. В. Асафьевым. Художественная монтировка оставлена прежняя» («Жизнь искусства», 1924, № 50, 9 декабря, стр. 22). Опыт «осовременивания» старого спектакля разделил участь всех аналогичных опытов того времени: переделка «Царя Кандавла» не удержалась в репертуаре. Примечательно, однако, что именно в этой балетной драме обнаруживались возможности для драматургических экспериментов. См.: А. Гвоздев. Кандавл (XV-летие артистической деятельности Е. М. Люком). «Жизнь искусства», 1925, № 10, 10 марта, стр. 9—10.

таким образом, в отнюдь не драматическом танцевальном действии. Предсмертные галлюцинации капитана являли собой весьма жизнерадостное зрелище. Радужная фантастика полностью изгоняла мотивы реальной драмы. И хотя в апофеозе публике показывали затертый льдами безлюдный корабль, это никого не могло хоть сколько-нибудь тревожить: все эмоции уже были отданы веселым и пестрым танцевальным номерам.

Гибелью центральных героев завершалась и «Весталка», показанная 17 февраля 1888 года в бенефис итальянской танцовщицы Елены Корнальба. Однако здесь трагическая по видимости развязка еще меньше отвечала жанровой природе спектакля в целом, чем финал «Дочери снегов».

Директор императорских театров И. А. Всеволожский был твердо убежден, что любой сюжет в балете прежде всего должен давать повод к пышному развлекательному зрелищу. Поэтому сценарист С. Н. Худеков приспосабливал сцены из времен императорского Рима к каноническим формам спектакля-гала́. Со своей стороны, бенефициантка, как многие итальянские гастролерши, требовала простора для демонстрации чисто виртуозной техники и не слишком вдавалась в переживания героини — весталки Аматы, дочери сенатора Юлия Флакка.

Разумеется, не последнюю роль играло и то обстоятельство, что партитуру балета сочинял бездарный композитор М. М. Иванов, поносивший в своих многочисленных критических статьях все талантливое и прогрессивное в русской музыке. Еще в 1876 году он сокрушался в «Новом времени» о том, как «пагубно исключительное стремление к реальному воспроизведению явлений, на что, мимоходом сказать, музыка и неспособна».[1] Его партитура действительно и не претендовала на реалистическую выразительность. Тяжеловесная и бесцветная музыка Иванова куда дальше отстояла от требований балетной сцены своего времени, чем поверхностно искрящиеся композиции Минкуса. Если же учесть, что она появилась всего лишь за два года до премьеры «Спящей красавицы» Чайковского и через одиннадцать лет после московской постановки «Лебединого озера», ее принципиально рутинная направленность станет очевидной.

Все это вместе взятое объясняет, почему Петипа не удалось показать в «Весталке» трагедию человеческого духа, борьбу высоких, самоотверженных чувств, хотя самый выбор сюжета свидетельствовал о таком стремлении. Дело в том, что «Весталка» Петипа имела свою предшественницу в истории балетного театра.[2] В 1818 году на сцене

[1] Цит. по кн.: Ю. Кремлев. Русская мысль о музыке, т. II. Л., Музгиз, 1958, стр. 531.

[2] Близкой предшественницей «Весталки» в опере являлась «Норма» Беллини.

миланского театра Ла Скала знаменитый Сальватор Вигано поставил трагический балет «Весталка» в пяти актах. Балет Вигано, как часто практиковалось в начале XIX века, восходил к сюжету одноименной оперы Спонтини, премьера которой состоялась в парижской Большой опере в 1807 году. «Весталка» Вигано была пластической драмой с логически развивающимся действием, развернутым в пантомимных сценах. Английский историк балета Сирил Бомонт приводит описание длинных мимических монологов Антонии Палерини, исполнявшей роль весталки Эмилии, взятое у биографа Вигано — Карло Риторни.[1] Опера Спонтини и балет Вигано строились на реалистической драматургии: Эмилия тщетно молила невидимых богов спасти ее от жестокой казни. В сценарии Худекова боги и аллегорические существа появлялись перед героями на сцене и вступали с ними в самые причудливые взаимоотношения: например, бог игр и смехов Геллазий (Энрико Чекетти) учил весталку Амату танцам. В спектакле были пляски гадитанских дев, воинственные пляски амазонок, андаботов и галлов, были кордакс и пляска фригийских менад, исполняемые танцовщицами и танцовщиками Рима на празднике, был, наконец, пластический бой мирмиллона с ретиарием. Но были здесь и танцы Амура и Безумия, танец нимф, оживленных цветов и бабочек, пляска игр и смехов. Стилистический разнобой был полный.

В финале спектакля побежденный на арене центурион Луций (П. А. Гердт) закалывался. Над его трупом убивала себя и любившая его Амата. Но этому финалу предшествовало значительно более эффектное танцевальное «панно» — «танцы муз на Парнасе», где была занята чуть ли не вся труппа с двумя балеринами во главе: Корнальба здесь изображала Терпсихору и Горшенкова — Талию. В калейдоскопе танцев драматическая развязка наступала неожиданно и казалась художественно немотивированной.

«Баядерка», впервые показанная на петербургской сцене 23 января 1877 года, превосходила «Царя Кандавла», «Дочь снегов» и «Весталку» драматургической цельностью, органичным соответствием избранному жанру, творческой разработкой хореографического действия. Поиски Петипа в области танцевальной драмы принесли в «Баядерке» наиболее значительные художественные результаты.

«Баядерка»

Как и позднее показанная «Весталка», «Баядерка» имела предшественницу в истории балетного театра. Спектакль Петипа во многом перекликался с двухактным балетом «Сакунтала», поставленным в парижской Большой опере в 1858 году. Сценарий «Сакунталы» был написан Теофилем Готье по одноименной драме индийского поэта IV века

[1] Cyril W. Beaumont. Complete Book of Ballets. London, 1956, p. 45.

Калидасы. Музыку сочинил Эрнест Рейер. Поставил спектакль Люсьен Петипа. Сюжет вкратце сводился к следующему. В баядерку Сакунталу (Амалия Феррарис) влюблялся царь Душмата (Люсьен Петипа). Он дарил ей кольцо и приглашал прийти во дворец. Факир Дурвасам (Эжен Коралли), разгневанный святотатством, срывал кольцо с пальца Сакунталы и бросал его в поток. Когда Сакунтала приходила во дворец, Душмата, заколдованный факиром, не узнавал ее, а царская наложница Гамзатти (Луиза Марке) приказывала сжечь баядерку. Появлялся рыбак с кольцом, найденным в рыбе. Память возвращалась к царю, и он вновь надевал кольцо на палец Сакунталы.

Петербургский хореограф существенно изменил уже самый сюжет парижского спектакля и внес трагическую развязку (которой не было и у Калидасы).

В составлении сценария «Баядерки» принимал участие С. Н. Худеков. Один из «просвещенных балетоманов» столицы, Худеков издавал «Петербургскую газету», рассчитанную на «светского» обывателя. Газета уделяла много места балетным новостям, но большинство печатавшегося там отличалось типичным балетоманским пустозвонством. Впоследствии Худеков написал четырехтомную «Историю танцев всех времен и народов».[1] Знатоком хореографии он оказался весьма поверхностным. В монументальном по внешности труде отсутствовал исторический процесс, встречались многочисленные ошибки, подлинные факты соседствовали с апокрифами и легендами. Основываясь на этих своих разнокачественных сведениях по истории танца, Худеков и сочинял отдельные сцены для некоторых балетов Петипа. Соавторство его сводилось к весьма второстепенным моментам. Об этом свидетельствовала полемика Петипа и Худекова на страницах «Петербургской газеты» в 1900 году, когда «Баядерка» была возобновлена после шестнадцатилетнего перерыва.

«Для восстановления истины,— писал Петипа,— заявляю, что сюжет балета «Баядерка» принадлежит всецело мне. При составлении программы я читал таковую г. Худекову, и последний дал мне совет относительно одной сцены 4 акта 7-й картины».[2] В сопроводительной редакционной заметке говорилось, что Худеков оставляет без ответа письмо Петипа «только из уважения к 89-летнему возрасту почтенного балетмейстера». Уважение это не было, однако, слишком глубоким,

---

[1] С. Н. Худеков. История танцев всех времен и народов, тт. I—III. Спб., 1915. Четвертый том, посвященный русскому балету, не вышел в свет по обстоятельствам военного времени. Отпечатанные пробные экземпляры представляют собой библиографическую редкость.

[2] М. И. Петипа. Письмо в редакцию. «Петербургская газета», 1900, № 337, 7 декабря, стр. 4. Речь идет о сцене разрушения храма, опускаемой в новейших постановках «Баядерки».

поскольку тут же указывалось: «...г. Худеков готов признать, что не только «Баядерка», но и «Юрий Милославский» написаны г. Петипа». Бесцеремонно сравнив Петипа с гоголевским Хлестаковым, газета в следующем номере поместила пасквиль Whist'а (Ф. Ф. Трозинера), где высокомерно и грубо высмеивался старый мастер. Прав при этом был, разумеется, Петипа: в сообщениях печати времен премьеры (и самой «Петербургской газеты» в том числе) именно он значился единственным автором сценария.[1]

Впрочем, и Петипа не мог претендовать на вполне самостоятельное авторство. Первые две картины «Баядерки» заключали в себе немало сходства с «Сакунталой». В первой картине совпадали не только завязка сюжета и имена ряда персонажей, но и планировка декораций и даже характер отдельных танцев.

На гравюре, изображающей сцену из первого акта «Сакунталы»,[2] много сходных черт с первой картиной «Баядерки». Буйная растительность джунглей расступается, открывая справа храм с занавешенным входом. В глубине сцены струится священный источник. Окруженная другими танцовщицами, запечатлена в движении исполнительница главной роли: склонясь в третьем арабеске, она молитвенно вознесла руку к небу. Это движение и сейчас составляет основу танца героини в первой картине «Баядерки».

Как и герои «Сакунталы», баядерка Никия (Е. О. Вазем) и воин Солор (Л. И. Иванов) встречались в лесу у храма. Но сразу же действие усложнялось. Великий брамин (Н. О. Гольц) гневался на Никию не за святотатство. Он сам предавал святыню, требуя любви баядерки: в петербургском спектакле баядерки были превращены из жриц любви в девственниц, охраняющих священный огонь. В следующей картине царь Дугманта (Х. П. Иогансон) отдавал Солору руку своей дочери Гамзатти (М. Н. Горшенкова). Никия приходила благословить Гамзатти, но, узнав, кто ее жених, пыталась убить свою могущественную соперницу. Великий брамин, снедаемый ревностью, предлагал Дугманте извести Никию. На празднике в честь Гамзатти и Солора баядерке подавали корзину цветов, где была спрятана змея. Ужаленная змеей, Никия умирала. Солор, терзаемый муками совести, видел возлюбленную во сне, окруженную сонмом теней. Во время бракосочетания Гамзатти и Солора обрушивались своды храма: боги мстили за поруганную любовь Никии.

В мелодраматических перипетиях сюжета заключались все предпосылки для эффектного зрелища, украшенного множеством экзотических

[1] См: «Петербургская газета», 1876, № 150, 3 августа, стр. 3; «Санкт-Петербургские ведомости», 1876, № 282, 12 октября, стр. 3; «Русские ведомости», 1878, № 5, 6 января. стр. 2.

[2] Jvor Guest, The Ballet of the Second Empire, 1847—1858, p. 123.

танцев. Петипа не пренебрег этими возможностями. Но сквозь радужно сверкающее зрелище, опираясь на его испытанные приемы, он контрастно провел трагическую линию судьбы баядерки.

Не только в балете, но и на драматической сцене той поры образы женщин нежных, гордых и смелых, бесстрашно отстаивающих право и достоинство личности, бывали значительнее мужских образов. В Москве, где Петипа часто ставил свои спектакли, юная М. Н. Ермолова играла Катерину в «Грозе» Островского, Луизу в «Коварстве и любви» Шиллера, Эмилию Галотти в одноименной драме Лессинга. 7 марта 1876 года в свой бенефис она исполнила роль Лауренсии в «Овечьем источнике» Лопе де Вега, и тут особенно проявилась связь Ермоловой с передовыми устремлениями эпохи. Это крупное общественное событие произошло всего лишь за несколько месяцев до премьеры «Баядерки».

Страдающая и мятежная женская душа с трагической силой раскрылась в симфонической поэме Чайковского «Франческа да Римини» (1876), созданной в эпоху расцвета русского программного симфонизма. Чайковский, по точному определению Ю. А. Кремлева, сочетал здесь «наличие программности «объективного» склада (фиксированной словами и сюжетно обязывающей) с безраздельным господством эмоционально-лирического начала».[1] А одновременно, в том же 1876 году, проходили репетиции «Лебединого озера» в Москве.

Поток музыки, передающей в совершенных симфонических формах жизнь человеческого духа, захватил и Петипа, музыканта по воспитанию. Большие художники своими путями, не всегда поддающимися буквальному анализу, воспринимают тенденции современного им искусства и отзываются на них. Творческие идеи, выдвинутые театром и музыкой середины 1870-х годов, хотя и опосредованно, даже наивно, но отразились в «Баядерке» Петипа.

Образ героини, гибнущей во имя любви и чести, по своему драматизму и своей духовной сущности приближался к образам героинь, созданным великими актрисами русской драматической сцены. Драматическая программа воплощалась в лирической танцевальной стихии. «Баядерка» явилась выдающимся примером слияния драматического и лирического начал в балетном спектакле.

Чрезвычайно существенно то обстоятельство, что новое возникло в этом балете вне его музыки и даже в парадоксальном противоречии с нею. Минкус, почти четверть века работавший в русском балете, оставался верен каноническим принципам сочинения танцевальной музыки. Кое в чем эта верность уже начинала отдавать равнодушием, дискредитируя и самые принципы, вполне имевшие право на жизнь. Правда, та-

---

[1] Ю. Кремлев. Русская мысль о музыке, т. II, стр. 18.

кие достоинства дарования Минкуса, как упругость, пластичность, своеобразная моторность танцевальных ритмов, присутствовали и здесь. Но, во-первых, музыка была разбавлена чисто служебными, невыразительными «общими местами», а во-вторых, она отвечала не внутренним задачам действия, а лишь внешней последовательности номеров, передавая не определенные характеры, в «Баядерке» очень рельефные, а настроения вообще — радостные, грустные, мечтательные и т. п.

В этом смысле показателен был танец Никии со змеей — драматическая кульминация действия: первая его часть шла на протяжном «цыганском» надрыве, вторая, быстрая, обретала стремительность самую разудалую. За меланхоличным, не лишенным пластичности адажио в большом па теней следовала кода: она была написана композитором как лихой галоп.

Как ни странно, Минкуса упрекали даже в... избытке серьезности: «Музыка, написанная г. Минкусом, отличается прекрасной оркестровкой, но, к сожалению, слишком серьезна и лишена грациозных и увлекательных мелодий, которыми был так богат покойный гениальный Пуни».[1] Тень «гениального Пуни» была потревожена понапрасну.

Впрочем, Минкус вполне угодил балетоманам. «Петербургская газета» Худекова, которая рекламировала «Баядерку» задолго до премьеры и потом уделяла ей самое пристальное внимание, отозвалась о музыке с добродушной похвалой: «Музыка балета г. Минкуса везде написана соответственно с действием и с положением лиц. Музыка танцев колоритна и оригинальна. Марш, написанный к торжественному шествию, в конце которого ведут тигра (превосходно сделанного г. Гавриловым), по фактуре своей очень типичен».[2] Тигра и музыку объединили в короткой фразе.

Танцевальному действию рецензент «Петербургской газеты» уделил значительно больше места. Но он, да, впрочем, и другие рецензенты, рассматривал новинку как еще один большой балет с «великолепным спектаклем». Поэтому в центре внимания критики находились дивертисментные танцы, хотя для Петипа они были важны лишь как контрастный фон драматического конфликта. Восторг вызывала М. Н. Мадаева, «эта вечно грациозная и до крайности симпатичная танцовщица», «прелестно» исполнявшая джампе — танец с вуалью, прикрепленной к ноге исполнительницы. Л. П. Радина, Ф. И. Кшесинский и А. Н. Пишо в индусском танце, и особенно «звук бубенчиков, которыми украшены костюмы, оригинальные, совершенно дикие движения, быстрота темпа», производили «сильнейшее впечатление». Одобрен был и ману — танец с кувшином на голове, исполненный «миловидною г-жою Жуковою».

[1] Балетная хроника «Музыкальный свет», 1877, № 5, 30 января, стр. 55

[2] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1877, № 17, 25 января, стр. 2.

Меньше всего интересовало рецензентов то обстоятельство, что на пестром фоне дивертисментных танцев развивалась психологическая драма Никии.

В ее хореографической партии не было пустых мест. Каждая поза. движение, жест выражали тот или иной душевный порыв, объясняли ту или иную черту характера. Никия появлялась по знаку верховного брамина перед толпой баядерок и факиров. Он снимал с нее покрывало. Низко склонясь перед огнем жертвенника, Никия поднимала руку к небу: то был танец-молитва, сосредоточенный и торжественный. Элегичность сочеталась с горделивой значительностью, важной для Петипа уже в экспозиции образа.

Брамин говорил Никии о своей неукротимой страсти. Отшатнувшись, она указывала на небо, смятенно слушала его кощунственные речи и вдруг, гневно выпрямившись, взглядом заставляла смешаться и отступить. Но в сцене с воином Солором баядерка доверчиво внимала клятвам юноши.

Во второй картине, войдя в богатый дворцовый зал, Никия с достоинством приближалась к царевне, спокойно опускалась у ее ног. Гамзатти испытующе вглядывалась в лицо ничего не подозревавшей соперницы и, сняв с руки браслет, протягивала ей. Но баядерка с улыбкой отклоняла подарок. Гамзатти показывала Никии портрет своего жениха — Солора. Тогда Никия преображалась. Гордо выпрямившись, вскинув голову, она властно скрещивала руки на груди, словно говоря: «Он — мой!» И роли менялись. Уже Гамзатти склонялась перед Никией, прося отдать ей Солора. Спор разгорался. Мольбы Гамзатти сменялись угрозами. Никия, выхватив кинжал, заносила его над царевной и останавливалась, потрясенная своим поступком. Кинжал падал из ослабевших пальцев, она покидала дворец.

Диалоги Никии с брамином и царевной Гамзатти были пантомимными мизансценами. В их драматическом подтексте прозаичная речь условных жестов преображалась в поэтический речитатив: жесты. укрупняясь, передавали не подробности бытовых обстоятельств, а чувства и помыслы героев. Сильный внутренний импульс находил ответное чувство или противодействие в партнере, рождая содержательный и эмоциональный пластический диалог. И только музыка оставалась позади: она даже не иллюстрировала, а лишь сопровождала самодовлеюще красноречивый текст хореографии.

Петипа был выдающимся режиссером пантомимного действия. Н. Г. Легат считал, что в постановочной работе хореографа «наиболее потрясающими были те моменты, когда Петипа сочинял мимические сцены. Показывая каждому участнику по очереди, он настолько зажигался ролями, что весь зал, затаив дыхание, следил за необычайно вы-

разительной мимикой этого художника-гиганта. Когда сцена бывала поставлена, раздавался оглушительный взрыв аплодисментов, но Петипа обращал на это мало внимания. Он спокойно возвращался на место, улыбаясь и по привычке облизывая губы, закуривал папиросу и некоторое время сидел молча. Затем вся сцена повторялась, и Петипа вносил последние штрихи в игру отдельных актеров...»[1]

Вершиной драмы был танец Никии со змеей. С величайшим мастерством Петипа исподволь подходил к этой кульминации драматического действия. Закончив первый акт пантомимой-речитативом двух соперниц, он открывал второй акт праздничным дивертисментом. В торжественном шествии среди пестрых групп участников появлялись паланкин царя Дугманты и носилки царевны Гамзатти, а затем огромный бутафорский слон, на котором восседал Солор. Начинались танцы. Ряды кордебалета чередовались с солистами. После медленного танца невольниц и маленьких невольников шел огненный индусский танец. Большой танец двадцати четырех танцовщиц, двенадцати танцовщиков, двенадцати маленьких и двенадцати средних воспитанников, заполнявших собою всю сцену, сменялся пляской двух баядерок-воспитанниц и пляской натч в исполнении двух корифеек. Наступал центральный момент дивертисмента, его собственная внутренняя кульминация: Гамзатти — М. Н. Горшенкова и первый классический танцовщик труппы П. А. Гердт исполняли pas de deux. За ними шел веселый и шутливый ману: девушка (В. В. Жукова), раскачивая кувшин на голове, дразнила двух крошечных девочек, просивших у нее воды. Продуманная в своей архитектонике сложная конструкция завершалась общей кодой, где, как в огромном калейдоскопе, сливались и рассыпались краски дивертисментной сюиты. Такой финал был безошибочно рассчитан на аплодисменты, после которых возникала столь же расчетливо предвиденная пауза...

В эту паузу врывалась музыкальная тема баядерки. Нехитрый жалобный напев внезапно обретал значительность почти трагическую, потому что место было найдено безошибочно. Прерванная драматическая коллизия выдвигалась на первый план. Контрастно противопоставленная пышно расцветавшему орнаменту дивертисмента, она была подобна сонатной теме, возникающей с особой выразительной силой после безмятежного скерцо.

Никия выходила из дальней кулисы и пересекала сцену по диагонали, направляясь к сидевшим на авансцене Дугманте, Гамзатти и Солору. Но, пройдя половину пути, она останавливалась и, в упор смотря на изменника, сбрасывала покрывало.

Ее танец начинался гибкой, певучей фразой. Медленно заведя одну ногу за другую, прочно стоящую на земле, танцовщица сгибалась в одну

---

[1] Nicolas Legat. The Story of the Russian School, p 37.

сторону, в другую; поднявшись на пальцах с заломленными над головой руками, простиралась в низком арабеске. Вытянутые руки и нога проводили стелющуюся по земле линию, взгляд был по-прежнему прикован к Солору. Собирая силы для вызывающей акцентной остановки в порывистом стремлении ввысь, Никия раскачивалась, словно гибкое, сильное дерево. Она сникала, чтобы вновь, с тем же порывом страсти, повторить всю танцевальную фразу, но уже отвернувшись от группы у трона и как бы обращая свою гневную жалобу к притихшей праздничной толпе.

Никия взмывала в резком перекидном жете, чтобы, упав на колено, изогнуться в напряженном, вьющемся по земле движении, а потом взметнуться в высоком арабеске на пальцы. Этот второй, тоже повторяющийся, танцевальный период переносил ударения на взлеты вверх.

Солор отворачивался к Гамзатти, и Никия порывалась бежать. Но ей, указав на Солора, подавали корзину цветов — будто бы его подарок. Тогда она продолжала танец в прерывистых перебежках на пальцах, заканчивающихся резким поворотом и замирающим, словно подавленное рыдание, протяжным арабеском. Арабеск, то стелющийся по земле, то устремленный ввысь, то дерзко вспыхивающий, то замедленно разворачивающийся, был бесконечно варьируемой основой и выразительной краской этого танца.

Арабеск преобладал и во второй — быстрой части танца Никии. Но там он возникал уже в иной, мажорной, тональности, в порывистом, бешеном темпе. Баядерка, вскидывая вверх колени и сжимающие корзину руки, стремительно вращалась в арабеске, точно замыкая себя кольцом буйных движений. Она останавливалась, умиротворенная этой страстной пляской, прижимала цветы к груди и — отбрасывала их, ужаленная змеей.

Презрительно оттолкнув брамина, протягивающего ей противоядие, Никия оставалась одна в центре сцены, окруженная широко расступившейся толпой. Прижав руку к сердцу, подняв другую в небо, она выпрямлялась, словно вырастала,— победительница коварства, трусости, подлости, — и падала навзничь. Медленно опускался занавес.

Здесь Петипа обрывал драматическую часть спектакля, переводя его вторую половину в область танцевальной лирики. Но именно эта драматическая часть и прежде всего центральный образ героини, пережив многие последующие спектакли, оказали известное воздействие на советскую балетную режиссуру 1930-х годов. Без сцены двух соперниц, быть может, иначе решал бы Р. В. Захаров сцену Марии и Заремы в «Бахчисарайском фонтане». Не будь Никии, другим оказался бы, вероятно, образ Черкешенки в «Кавказском пленнике» Л. М. Лавровского. Наконец, и образ Лауренсии в балете В. М. Чабукиани обрел черты, сходные с пластическим образом Никии.

Следующий акт «Баядерки» вошел в историю балета как одно из самых замечательных достижений Петипа. Солор, томимый раскаянием, курил опиум, и, в сонме других теней, ему являлась тень Никии. В этом акте снимались какие бы то ни было приметы национального колорита. Исчезали конкретные подробности, уступая место лирическим обобщениям. Действие переводилось в другой план. Оно останавливалось, вернее, прекращалось. Событий не было, но были чувства. Танец уподоблялся здесь музыке, передавая и фон картины и ее эмоционально-действенное содержание.

Контрастно буйной растительности джунглей первой картины и пышной, громоздкой архитектуре второй и третьей, декорация четвертой картины была намеренно однообразна. В пустом небе громоздились угрюмые скалы. Высоко над сценой, не то возникнув из воздуха, не то выйдя из невидимой расщелины, появлялись одна за другой тридцать две танцовщицы-тени. Все они были одинаково одеты в традиционные белые пачки. Прозрачные белые шарфы, спускаясь с головы, прикреплялись к запястьям рук. Оркестр начинал протяжную, печальную фразу Петипа мог потребовать здесь от Минкуса, как через пятнадцать лет в «Щелкунчике» от Чайковского, «тихой и таинственной музыки». Но Минкус сочинил лишь ритмический аккомпанемент, который в лучшем случае (в начале танца теней) не мешал впечатлениям от танца, в худшем же (в разбитной, канканирующей коде) резко диссонировал с поэзией пластического действия

Первым шагом танцовщицы-тени был устремленный вперед арабеск. Но тотчас же она откидывалась, руки ее тянулись назад, словно ее влекла к себе обратно таинственная тьма пещеры. Однако там уже стояла следующая танцовщица, повторяя начатый пластический мотив. В бесконечно повторяющемся движении арабеска развивалось мерное шествие теней, постепенно заполняя всю сцену. Образуя группы и линии, исполнительницы не нарушали симметричной правильности танца. Медленно разворачивалась на подъеме вверх нога, корпус сгибался вслед за откинутыми назад руками, утверждая в разных вариантах основной орнамент танца. Словно облака клубились у горных вершин.

«Желательно, чтобы вереница теней в балете «Баядерка», — писал критик премьеры, — появлялась не при дневном, а при лунном освещении».[1] Петипа знал эффекты лунного освещения и умел пользоваться ими. Но вначале он отказался от них, как на концерте симфонической музыки, проходящем в ярко освещенном зале. Классический танец сам должен был передавать «чувство ночного воздуха — чувство воздушности, чувство атмосферы», которое, по словам Асафьева, «проявилось

---

[1] Театральное эхо «Петербургская газета», 1877, № 17, 25 января, стр 3.

в русской музыке впервые с необычайной ясностью в увертюре Глинки «Ночь в Мадриде» и способствовало нарождению и развитию «оркестра тончайших впечатлений».[1]

И без лунного света в любом из пластических сочетаний кордебалета теней звучала просветленно-печальная, умиротворенная тема — контраст трагическому финалу предыдущего акта. На фоне ее пластического напева возникал танец солисток. Первой шла щебечущая вариация, вся в хрустальных мелких заносках. Вторая была построена на высоких кабриолях: выбрасываемые вперед ноги, ударяясь одна о другую, рассекали перед танцовщицей воздух, руки распахивались широко и сильно. Почти мужская по темпам вариация создавала образ гарцующей в небесных пространствах валькирии. Рисунок третьей был снова женственно мягким, стелющимся.

Перемежаясь с тремя вариациями солисток, танец балерины, предельно виртуозный по форме, воспринимался как зримая музыка — тревожная и страстная, печальная и нежная, хотя ни одно из движений в отдельности не несло определенного содержания и лишь весь комплекс их создавал эмоциональную насыщенность танца. Стремящиеся вверх движения, улетающие акценты поз сливались с взлетами музыки: простой напев осложнялся и облагораживался стройной гармонией танца. Танцовщица переставала быть актрисой. В известном смысле даже пластика Жизели-вилисы была конкретнее, чем пластика Никии-тени. Ведь Жизель деятельно защищала возлюбленного от мстительных подруг. Никия была лишена даже «реальности» призрака. Она была увидена глазами Солора — того, который в своих скорбных видениях по-прежнему выступал ее партнером. И она как бы олицетворяла собой переживания Солора: укоры совести, тоску по утраченной любви. Лицо танцовщицы должно было быть бесстрастным. Ее инструментом становилось тело: оно выпевало малейшие оттенки чувства то в строгих, прямых, графически четких линиях, то в ускользающих, тающих, расплывчатых штрихах, то в округлом, рассыпчатом жемчуге вращений, то в стремительном, режущем воздух полете. Танец венчал и утверждал весь замысел. Отсюда уже тянулись невидимые нити к балетной образности, основанной на образности симфонической музыки. Лев Иванов, первый исполнитель роли Солора, проходил здесь практическую школу, впоследствии сказавшуюся в его трактовке сцен на озере из балета «Лебединое озеро».

В последнем акте «Баядерки» шло pas d'action, бывшее, по отзыву рецензента, лучшим танцем в балете «как по своей поэтической мысли, так и по ее выполнению». Тень Никии мерещилась Солору, вставала между ним и его невестой, вносила тревожные, трагические ноты

---

[1] Акад. Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV, стр. 93.

в пышное свадебное празднество. Сложный конфликт разрешался в достаточно традиционной форме балетного спектакля, обновляя и обогащая ее.

«Баядерка», одна из вершин творчества Петипа, осталась во многом непревзойденной и для самого балетмейстера, и для его преемников. Знаменательно, что единство драмы и проникновенной танцевальной лирики оказывалось под силу только русским танцовщицам. В 1884 году Е. О. Вазем, первая исполнительница роли Никии, ушла на пенсию. В том же году «Баядерка» была дана в последний раз с А. Х. Иогансон. Затем, в период первенства на петербургской сцене итальянских балерин спектакль надолго исчез из репертуара и был возобновлен только в 1900 году для М. Ф. Кшесинской. В 1901 году роль Никии исполняла на гастролях в Петербурге московская балерина Е. В. Гельцер. В 1903 году, более чем через четверть века после премьеры, «Баядерка» стала первым спектаклем, где безоговорочно утвердилась слава А. П. Павловой. В советском балетном театре лучшими исполнительницами роли Никии явились М. Т. Семенова, Н. М. Дудинская и А. Я. Шелест.

В год постановки «Баядерки» миновало тридцать лет работы Петипа в русском балете.

Все эти годы прошли в стенах театра. Петипа по-прежнему неважно знал русский язык, круг его знакомств ограничивался театральными деятелями и балетоманами, события общественно-политической жизни протекали вне его личных интересов. Судя по архиву балетмейстера, узко ограниченными были и его литературные вкусы: только непосредственно применимое к балетной профессии по-настоящему занимало Петипа.

И все же он был подлинным художником, а потому, путями очень сложными и, казалось бы, ни в чем решительно не сходными с теми, какими двигались вперед другие деятели русского искусства, он приходил иной раз к значительным находкам. Между этими находками и крупными событиями в области смежных театральных искусств существовала хотя и зыбкая, но ощутимая связь.

«Баядерка» была выдающимся произведением, недостаточно оцененным современниками, связи этой не разглядевшими. Здесь отчетливо различимо воздействие русского драматического театра и симфонической музыки на режиссерскую и хореографическую мысль Петипа. Воздействие выражалось отнюдь не в прямом переносе готовых приемов одного искусства в другое. Оно проявлялось опосредованно, в образах и выразительных средствах условного балетного воплощения и было пропущено сквозь специфическое видение мира художником-хореографом.

Независимо от мнений прессы и зрителя, Петипа понимал, что именно в области синтеза драмы и музыки пролегали пути его дальнейшей творческой деятельности. В то же время он отлично сознавал, что на нем, как главе русского балета, лежала ответственность за судьбы мировой хореографии — не только за ее настоящее, но и за ее будущее.

Как показали итоги прошедшего тридцатилетия, Петипа был уже подготовлен к творческому союзу с великими композиторами-современниками — Чайковским и Глазуновым.

ПЕТИПА И БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР 1880—1890-х ГОДОВ

Балет за рубежом

К концу 1880-х — началу 1890-х годов балетный театр Западной Европы вступил в полосу длительного упадка, продолжавшегося вплоть до 1920-х годов. Не только главным, но и единственным хранителем традиций высокого академизма, мировым центром их дальнейшего развития и новаторского обогащения отныне стал русский балетный театр.

Как произошло, что Россия осталась оплотом «большого балета», а в Италии, Англии, наконец, Франции он выродился в поверхностную феерию-обозрение? Не в ту балетную феерию, которая всегда оставалась правомерным жанром хореографического спектакля, а в феерию эстрадно-синтетического плана, где самому балету принадлежала роль лишь одного из слагаемых синтеза.

Тут было немало причин различного порядка. Жизнь требовала обновления балета, но деятели хореографии по-разному представляли себе пути отражения этой жизни в балетном искусстве. По-разному относились к традиции романтического спектакля, по-разному понимали сущность новаторства. Вопросы музыкальной драматургии, вопросы взаимодействия фольклора и сцены также значили здесь чрезвычайно много.

Развитие русской хореографии, чем дальше, тем больше, опиралось в своих высших проявлениях на опыт симфонической музыки. Принципы симфонизма вырабатывались как в прямом содружестве хореографов и композиторов (Чайковский, Глазунов и их продолжатели), так и непосредственно внутри самой хореографии. Непрекращавшаяся работа мастеров балета над постановкой танцев в оперных спектаклях крепила связь музыки и хореографии.

Развитие зарубежной оперы 1880—1890-х годов проходило под сильным воздействием вагнеровской концепции музыкальной драмы, концепции, враждебной балету. Для балета Вагнер был врагом номер один. С его точки зрения, балет выпадал из корпорации искусств, волнующих общество, поднимающих актуальные творческие проблемы. Если же танцы все-таки фигурировали в новой зарубежной опере, они обычно теряли связь с действием. Исключения были немногочисленны. Плодотворные поиски продолжали тогда лишь отдельные крупные мастера французской музыки, оперные композиторы Чехии, Австрии, Польши.

Развлекательность становилась уделом балета и как самостоятельного жанра. Балетный спектакль превращался либо в праздничный концерт, либо в ревю, в феерию-обозрение, по-своему откликающуюся на сенсации дня. Балетное ревю прославляло те или иные конкретные события и весело подтрунивало над ними. Феерия-обозрение давала сюжетно организованный цикл номеров с нарочито злободневной подкладкой, но тоже оказывалась своего рода монтажом иллюстраций, предполагающих не одни только хореографические средства выразительности. В такой феерии упразднялся интерес к внутреннему миру человека, к драматическим конфликтам и судьбам людей. Там не могло быть и речи о цельной драматургии, тем более о симфонически развитой музыкальной драматургии. Достижения романтического балета отбрасывались прочь.

Русский балетный театр понимал отражение жизни прежде всего как отражение «жизни человеческого духа»,— тут уместны эти слова Станиславского, хотя и сказанные позднее и по другому поводу. Героем русского балета оставался человек, его внутренний мир, его порывы, психологические конфликты, отражающие противоречия действительности, мечты, часто обгоняющие и преображающие ход реальных событий. На почве симфонической разработки традиционной тематики романтического балета углублялось до философских обобщений образное раскрытие человека, прекрасного, смешного и трагического в нем. Именно интерес к человеку русский театр брал в первую очередь от романтического балета и теперь выделял крупным планом, пристрастно отстаивал как живую и движущуюся национальную традицию своего искусства. Еще в финальных танцах рек «Дочери фараона» (1864),

задолго до зарубежных балетных обозрений, Петипа позволил себе ввести намеки современного свойства — но это были именно намеки, «аллюзии», они ни в какой мере не представляли самоцели, и на первом плане по-прежнему оставалась драма человеческих страстей и судеб. Оттого и новаторство русского балета в его «золотой век», век Чайковского и Глазунова, зрелого Петипа и Льва Иванова, было органичным, внутренне обоснованным и целеустремленным. Синтез национальной традиции хореографии с музыкальным симфонизмом образовал новое качество.

Феерии-ревю, как ее культивировали тогда за рубежом, русский балетный театр тоже отдал дань, но это был эпизод, не получивший продолжения. Между тем феерия-балет в полном значении этого жанрового определения сохранила здесь свои позиции и творчески укрепила их. Одна «Спящая красавица» затмевала все зарубежные феерии, вместе взятые.

Зарубежный театр время от времени пытался отстоять традиции серьезного балета. Но там эти попытки отступали под натиском новомодных жанров. Исключения составляли балетные театры некоторых стран, где здоровая национальная традиция позволяла сдержать напор спекулятивных подчас новинок. Работавший в Вене талантливый композитор И. Байер часто опирался на фольклорный материал и создал ряд художественно ценных балетов: «Венский вальс» (1886), «Фея кукол» (1888), «Солнце и земля», «Танцевальная сказка» (1889), «Красное и черное», «Дунайская русалка» (1892), «Свадьба в Боснии» (1893), «Любовь бурша», «Вокруг Вены» (1894), «Ольга» (1895), «Невеста из Кореи» (1896), «Маленький мирок» (1904) и др. В Германии сохраняли свое значение балеты Поля Тальони, созданные им с композитором Гертелем в 1850—1870-х годах. Заслуживает быть отмеченной постановка балета А. Г. Рубинштейна «Виноградная лоза» в Бремене (1892), в России не исполнявшегося из-за концертной фрагментарности музыкальной драматургии; балет посвящался... борьбе с филлоксерой. Наконец, в Дании прочны были добрые старые классические традиции Бурнонвиля; на них театр мог уверенно опереться и в последующую пору. Однако и эти театры, оберегая традиции, не посягали на новаторское их развитие. Ни один из них не создал ничего, что могло бы стать рядом с балетами Чайковского и Глазунова, поставленными Петипа и Львом Ивановым.

После франко-прусской войны 1870—1871 годов, когда пала Вторая империя, балет буржуазной Франции, недавний законодатель вкусов и мод, переживал трудные времена. Танцовщиков держали главным образом для участия в оперных спектаклях, что не представляло бы особой беды, если бы танцы в тогдашней опере выполняли действенные функции. Как правило, ни французская лирическая опера, ни Верди и

веристы, не говоря уже о Вагнере (для которого отступлением были танцы в «Тангейзере» и «Парсифале»), не оставляли места для хореографических действенных сцен. Во французской опере той поры только Делиб и Годар дали танцевальные эпизоды, имеющие свежую национальную окраску и выполняющие содержательную роль.

Балетное искусство пробовали возродить, обращаясь за помощью к видным деятелям музыки и литературы, но такие попытки были редки и уже не возвещали былого успеха. Не принесли сколько-нибудь вещественных результатов попытки Шабрие обновить балет путем сочетания его со звучащим словом, а Годара — создать «симфонию-балет» (1882). Лучшими из новых балетов парижской Оперы явились «Корригана» Шарля Видора по сценарию Франсуа Коппе в постановке Луи Меранта (1880) и «Намуна» Эдуарда Лало по мотивам одноименной поэмы Мюссе в постановке Люсьена Петипа (1882). Обе партитуры представляли несомненную ценность, «Намуной» восхищался Дебюсси, но спектакли запоздало повторяли приемы романтического балета, то были бледные тени недавней славы. Три балета на музыку Эрве — «Роза любви», «Клеопатра» и «Безделушки» (1888—1890) — не претендовали на значительность содержания. «Нерон» Лало (1881) и «Жанна д'Арк» Видора (1890) представляли собой стилизованные пантомимы, возможности хореографической выразительности были намеренно там ограничены. Из балетов 1890-х годов интерес представляла одна «Жавотта» Сен-Санса (1896). Балетный репертуар парижской Оперы сокращался год от года, и Массне вынужден был отдать свои «Колокола» (1892) в Вену.

Ведущие партии в тогдашних балетных спектаклях Оперы исполняли итальянские танцовщицы: в 1872—1883 годах — Рита Сангали, в 1873—1907 — Розита Маури, в 1880—1908 — Эмма Сандрини, в 1907—1922 — Аида Бони. Последней миланской этуалью была Карлотта Замбелли, работавшая в парижской Опере с 1894 по 1934 год. Когда Замбелли в 1901 году посетила Петербург и дебютировала в «Коппелии», она была встречена достаточно сдержанно. «Г-жа Замбелли не звезда первой величины, в смысле техники, но она одна из тех артисток, которые заставляют о себе говорить»,— вежливо замечал Н. М. Безобразов.[1] Ветеран петербургской балетной сцены Х. П. Иогансон осуждал Замбелли за «неподвижный торс» и «некрасивые руки»,— «а танцовщица должна быть изящной с ног до головы».[2]

Собственных национальных танцовщиц первого плана школа Франции уже не выпускала.

---

[1] Н. [Безобраз]ов. Балет. «Петербургская газета», 1901, № 279, 11 октября, стр. 5.

[2] Х. П. Иогансон. Балет. «Петербургская газета», 1902, № 1, 1 января, стр. 4.

К концу века на сцене Оперы воцарились бессодержательные балеты-феерии, уснащенные трескучими постановочными эффектами. Их сочиняли хореографы-гастролеры. Как писал французский историк балета Пьер Мишо, «в балетах конца одного и начала другого века недоставало фантазии, хореографической выдумки, полноты чувства, разнообразия, поэзии. Движения и позы часто сводились к пластической гимнастике, невыразительной, неустойчивой, лишенной индивидуальности. Ансамбли же и вовсе превратились в гимнастические упражнения».[1] Почти так же отзывался о французском балете конца XIX века другой новейший его историк, Борис Кохно. По его словам, балету той поры «недоставало хореографического вымысла, оригинальности, поэзии. Знаменитые виртуозки, чья техника достигала сухости автомата... содействовали истощению репертуара крупных форм. Танцовщицы выступали в серии хореографических трюков: танцовщица terre á terre, танцовщица позирующая выделялась прежде всего своими «стальными носками», которые стали основным элементом классического балета, синонимом совершенства».[2]

Упадок французского балета как сценического искусства признавали и современники. Стефан Малларме саркастически замечал, что «танцовщица не женщина, которая танцует, ибо она и не женщина и не танцует». Эдгар Дега писал танцовщиц под таким углом зрения, что они казались распластанными по полу тенями; детали костюма, подробности танцевального урока, выступая на первый план, депоэтизировали танец.

Рассадником модного жанра балетов-феерий была Италия. Театр Ла Скала в Милане и Театр Оперы в Турине поставляли Европе свои спектакли и своих балерин. Литературный сюжет, драматический конфликт, лирическая коллизия оставались незнакомы этим спектаклям. Главенствовала зрелищность, пышная, бестолковая и утомительная. В беспрестанной смене декораций, в изобилии аксессуаров, в пестроте одежд сталкивались все времена и народы.

До шестидесяти кордебалетных танцовщиц, выстроившись по диагонали, повторяли один и тот же жест, одно и то же движение. Такой кордебалет предвосхищал ансамбли герлс, заполнившие в начале XX века мюзик-холлы Европы, и даже в какой-то мере был их прототипом. Количество исполнительниц отрицательно влияло на качество исполнения: так как трудно было добыть множество профессионально обученных кордебалетных танцовщиц, танцы сводились к набору

---

[1] Pierre Michaut. Histoire du Ballet. Paris, 1945, p. 63.

[2] Boris Kochno. Le Ballet en France du quinzième siècle à nos jours. Paris, 1954, p. 122.

облегченных движений, пластический рисунок упрощался и обеднялся.

Соответственно требованиям балетов-феерий депоэтизировался и танец прима-балерины. Балерина демонстрировала виртуозную ловкость на грани трюка. Танец, кокетливый и пикантный, призван был воздействовать не на чувство, а на чувственность.

Ведущим мастером балета-феерии был Луиджи Манцотти (1835—1905). До двадцати двух лет Манцотти занимался тем, что помогал отцу, торговцу овощами и фруктами. Лишь в 1857 году он начал обучаться танцам и уже через год выступил в качестве актера-мима. Близкий передовым общественным интересам своего времени, гарибальдиец Манцотти в искусстве не был связан никакими традициями. Его новшества не отличались подлинной хореографической образностью и во многом предвещали мюзик-холл.

Своеобразной «вершиной» деятельности Манцотти явился балет «Эксцельсиор» на музыку Ромуальдо Маренко, поставленный в 1881 году в Милане. Двенадцать картин «Эксцельсиора» рассказывали о борьбе цивилизации с духом тьмы. В списке персонажей значились Свет, Дух тьмы, Цивилизация, Стойкость, Изобретение, Согласие, Слава, Сила, Известность, Наука, Агрикультура, Индустрия, Богатство, а также содержатели гостиниц, лодочники, фермеры, итальянские и французские инженеры, шахтеры, солдаты, музыканты, почтальоны, моряки, наконец, европейцы, азиаты, африканцы, американцы и пр. Спектакль начинался в Испании времен инквизиции. У ног Духа тьмы лежала закованная в цепи балерина, изображавшая Свет. Остальные эпизоды показывали победы цивилизации. Первый поезд пересекал Бруклинский мост в Нью-Йорке; Вольта работал в своей лаборатории на берегу озера Комо, и удар электрического тока отбрасывал Духа тьмы, пытавшегося повредить батареи. Далее изображались центральный телеграф в Вашингтоне, строительство Суэцкого канала и Сен-Готардского туннеля, соединившего Италию и Францию. В конце концов Дух тьмы проваливался сквозь землю около бюста Фердинанда Лессепса, и следовали танцы разных народов.

В 1883 году «Эксцельсиор» и другой балет Манцотти, «Сиеба», были поставлены в Париже, в специально приспособленном зале театра Эден. В 1885 году «Эксцельсиор» шел и в лондонском Театре ее величества; главные роли исполняли Джиованина Лимидо и Энрико Чекетти. Однако остальные роли не требовали особой профессиональной подготовки от танцовщиков, а в массовых сценах Манцотти рассчитывал побеждать «числом», но не «уменьем».

Именно поэтому балеты Манцотти оказались «ко двору» в Англии, где уже не существовало большого балетного театра, процветавшего в 1830—1840-х годах, когда лучшие хореографические силы Европы га-

стролировали на лондонской сцене. По словам Айвора Геста, центр балета там «переместился из оперного театра в мюзик-холл, что неизбежно снизило художественный уровень».[1]

В театре Альгамбра, вперемежку с опереттами и обозрениями, с 1860 года шли балеты и дивертисменты. Их ставили приезжие хореографы, в том числе покинувшие Москву Иосиф Гансен (1884—1887) и Леон Эспиноза (1890). В них участвовали итальянские прима-балерины Рита Сангали, Эмма Бессоне, Пьерина Леньяни, танцовщик Джорджио Саракко и другие известные гастролеры из разных стран. Дирижером и основным поставщиком музыки был весьма плодовитый композитор Джордж Якоби. К 1890-м годам Альгамбра окончательно превратилась в мюзик-холл, где балет остался одной из главных приманок.[2]

В 1893 году Бернард Шоу писал об этом театре: «Ветеран Якоби все еще был там, всевластный дирижер, смелый, изобретательный и поразительно плодовитый сочинитель танцевальной музыки. Танцовщицы все еще пытались придать свежесть полудюжине движений, любые возможные сочетания и перестановки которых до смерти износились за последние сто лет. Они все еще называли каждую беспомощную попытку «вариацией» и все еще украшали конец танца волчкообразным верчением, которое для танцовщицы то же, что для второсортной певицы — высокая нота в конце скучной песни». И совершенно в духе щедринских парадоксов о балете Шоу продолжал: «К несчастью, он (балет.— *В. К.*) так далек от жизни, что совсем безнравственен, а оттого и не способен к чувству или притворству. Поэтому я советовал бы, освободив балет от унылого академического танца, «вариаций» и стереотипного дивертисмента в конце и вообще сделав его достаточно драматичным, придать физически невозможному очарование нравственного вымысла; этим он может продлить срок жизни».[3]

Надо ли говорить, что в Альгамбре не услышали этого совета?..

Другим преуспевающим мюзик-холлом в Лондоне был театр Импайр. С 1887 по 1908 год танцы ставила здесь Катти Ланнер, дочь композитора Иосифа Ланнера, музыку писал или компилировал Леопольд Венцель. В театре Импайр изредка шли балеты-феерии, например «Долли» (1890), дивертисменты — «Версаль» (1892), смешанные спектакли — «Под одним флагом» (1897). С конца 1880-х годов все больше входили в моду обозрения на современные темы: «Парижская выставка» (1889), «На побережье» (1891), «По городу» (1892), «Покинутая мною девушка» (1893), «На брайтонской набережной» (1894).

---

[1] Ivor Guest. The Romantic Ballet in England. London, 1954, p. 142
[2] См. Ivor Guest. The Alhambra Ballet «Dance Perspectives», 1959, № 4
[3] George Bernard Shaw. Music in London, 1890—1894, vol. III. London, 1932, pp 38—39

«Поскольку балеты театра Импайр входили в программы варьете,— пишет Айвор Гест,— их модернизация была почти неизбежна. И хотя это вело к отказу от художественных норм, царивших во времена расцвета романтического балета в театре Оперы, это привлекало публику, угождая ей значительно больше, чем если бы выбор сюжетов был традиционно ограничен».[1]

С 1897 года и вплоть до закрытия театра Импайр в 1927 году его ведущей балериной являлась Аделина Женэ. Датчанка по национальности, она была ученицей своего дяди Александра Женэ, который в 1870-х годах занимался в России у Петипа и Иогансона. Аделина Женэ отстаивала чистоту академической школы танца внутри мюзикхолльных обозрений театра Импайр, изредка добиваясь постановки и таких балетов, как «Коппелия» Делиба. Но обычно ей приходилось выступать в спектаклях, где танец соседствовал с куплетами, разговорным скетчем, развлекательным аттракционом. Например, в обозрении «Пресса» (1898) она изображала Свободу печати: в дивертисменте фигурировали газеты и журналы, представленные отдельными персонажами или целыми группами; на костюмах одних танцовщиц с пояса спускались шелковые ленты различных цветов, обозначавшие типографские гранки, головы других были украшены электрическими лампочками, третьи размахивали огромными гусиными перьями... Петербургский еженедельник «Театр и искусство» сообщал, что этот балет, «не отличаясь никакими хореографическими достоинствами, производит крупнейшую сенсацию, так как 70 хорошеньких кордебалетчиц в соответствующих костюмах изображают все органы лондонской прессы, начиная от «Times» и кончая модными журналами и листками спорта... Более значительные органы печати представляются не одною, а двумя, тремя и четырьмя девами. Вот четыре девы, столь дебелые, что их на ярмарке можно было бы с успехом показывать, степенно и торжественно выступают, трубя громко в большие трубы: это сама «Times». Так же торжественно шествует и «Standart» со знаменем, и «Daily Telegraph» с надписью на юбке «самое широкое распространение», и красивые «Daily News» с «Daily Chronicle». Галопируют очень удачно костюмированные листки спорта. Костюмы вообще очень дороги и эффектны, но далеко не всегда остроумны. Балет тем не менее производит сенсацию...»[2] В том же году театр Импайр поставил обозрение «Аляска», в 1899 — «Снова по городу», в 1900 — «Побережье» и т. д. По случаю коронации Эдуарда VII здесь шло обозрение «Наша корона» (1902): на сцене дефилировали танцовщицы, изображая коло-

---

[1] Ivor Guest. Adeline Genée. A Liftime of Ballet under Six Reigns. London, 1958, p 26

[2] За границей «Театр и искусство», 1898, № 12, март, стр 254

ниальные богатства Британской империи. Впрочем, это не было пределом «обновления образности». В тогдашних балетах-обозрениях и пантомимах в качестве персонажей выступали и гомруль, и протекционизм, и хлебный налог, и даже сам Джозеф Чемберлен...

Балет-феерия в России

Модные жанры балета-феерии и балетного обозрения одновременно проникли и в Россию. Этому благоприятствовал указ Александра III от 24 марта 1882 года, отменявший монопольные права императорских театров. Впервые за много десятилетий балет переходил с придворной сцены на общедоступную. Это не было, однако, гарантией демократичности его содержания.

К середине 1880-х годов в обеих русских столицах насчитывалось немалое количество частных летних садов, где наряду с эстрадными обозрениями шли драматические спектакли, оперетты и балеты-феерии.

В Москве антрепренер М. В. Лентовский содержал увеселительный сад «Эрмитаж». «Чего только не было в этом саду! — вспоминал К. С. Станиславский.— Катание на лодках по пруду и невероятный по богатству и разнообразию водяной фейерверк со сражениями броненосцев и потоплением их, хождение по канату через пруд, водяные праздники с гондолами, иллюминованными лодками, купающиеся нимфы в пруду, балет на берегу и в воде... Два театра — один огромный, на несколько тысяч человек, для оперетки, другой — на открытом воздухе, для мелодрамы и феерии, называемый «Антей», устроенный в виде греческих развалин. В обоих театрах были великолепные по тому времени постановки, с несколькими оркестрами, балетом, хорами и прекрасными артистическими силами».[1]

В Петербурге, в Новой деревне процветали сад «Кинь грусть», открытый Лентовским в начале 1870-х годов, сады «Аркадия» и «Ливадия», принадлежавшие бывшему оперному певцу И. Я. Сетову.

Летом 1887 года в увеселительных садах Петербурга началось триумфальное шествие «Эксцельсиора». Балет шел сразу на двух сценах — в «Аркадии» с участием Джиованины Лимидо и в «Ливадии» с Карлоттой Брианца; прошлогодняя прима «Аркадии» Антониетта Дель-Эра была ангажирована Лентовским в московский сад «Эрмитаж». В «Ливадии», которая называлась теперь «Театр и сад И. Сетова», постановку осуществил балетмейстер миланского театра Ла Скала Джорджио Саракко, уже показавший ее на сцене парижского театра Эден, в «Аркадии» — Энрико Чекетти, один из ведущих исполнителей лондонской премьеры этого балета. Итальянские хореографы и танцовщицы словно соревновались друг с другом: 15 июня «Аркадия»

---

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 75.

дала лишь попурри из наиболее выигрышных фрагментов, 15 июля в «Ливадии» шел весь спектакль целиком, а 16 июля «Эксцельсиор» полностью был объявлен на афишах обоих садов.

И в том и в другом саду это был гвоздь весьма пестрого репертуара. В «Ливадии» одновременно шла феерия «Путешествие вокруг света в восемьдесят дней» по Жюль Верну, «Сон в летнюю ночь» Шекспира, оперетта Артура Сюлливана «Микадо», волшебная опера Верстовского «Вадим, или Двенадцать спящих дев», изуродованная и превращенная в феерию, балет «Брама» и другие спектакли всевозможных жанров. Но главенствовал «Эксцельсиор»: балетная труппа «Ливадии», созданная для его постановки, состояла, помимо солистов, из сорока корифеек Ла Скала и шестнадцати детей-воспитанников. В «Аркадии» балеты обставлялись еще пышнее. Кроме «Эксцельсиора», Чекетти показал там «Сиебу» Манцотти, а также собственные балеты «Сила любви», «Мечта художника» и др.

Феерия еще долго процветала как один из основных жанров увеселительных садов. Например, в петербургском театре «Фантазия» летом 1892 года прошли феерии «Дочь волшебного мира, или Тряпичник-миллионер», «Святогор-богатырь», «Влюбленный сверчок». В них участвовала Карлотта Брианца, для которой, впрочем, ставились и собственно балетные спектакли.

Кассовый успех балета-феерии в России еще не означал, однако, творческого успеха. России было что противопоставить этому спекулятивному нашествию. Занимая ключевые позиции в мировой хореографии, русский балетный театр с большой сдержанностью воспринял модные привозные новинки. Популярный фельетонист И. Ф. Василевский-Буква напрасно подтрунивал над тем, что «балетные консерваторы с горечью и грустью всегда противопоставляют современным произведениям хореографии, вроде «Эксцельсиора», «Брамы», лирическую простоту «бессмертной Сильфиды».[1] На самом деле «консервативная» «Сильфида», давно забытая за рубежом и не без демонстративного вызова возобновленная в Мариинском театре, оказывалась куда прогрессивнее, куда художественнее, чем ультра-современный «Эксцельсиор».

Это понимали даже такие «просвещенные диллетанты», как С. Н. Худеков. Выступая против апологии итальянских феерий, в защиту русской школы, Худеков писал в своей «Петербургской газете»: «Перевернуть старые наши балетные традиции и внедрить на нашу сцену исключительно одну *итальянщину* с ее балетами, превратившимися из хореографических произведений в бессмысленные и нелепые по содержанию

---

[1] Б у к в а [И. Ф. Василевский] Петербургские наброски. Возобновление балета «Сильфида». «Русские ведомости», 1892, № 25, 26 января, стр. 2

чудовищные зрелища,— это было бы печально!» Худеков продолжал: «Вспомните балеты и в «Аркадии» и в «Ливадии». И там звезды, и там постановка грандиозная, и там чудовищные якобы балеты, облетевшие всю Европу,— но... как все это ничтожно, как это мелко перед нашею сценою!.. Там мазня суздальского письма с сюжетами просто глупыми, а на Мариинской сцене — картины, вышедшие из мастерских крупных художников...»[1] В ту пору не одни только балетоманы из «Петербургской газеты», но и беспристрастные к балету критики били тревогу по поводу того, что «классические танцы начинают перерождаться в акробатство, а классические балеты в феерии».[2] Процесс протекал остро и предвещал серьезные последствия.

М. И. Петипа и балет-феерия

Как же относился к балетной феерии хранитель традиций Петипа? Непредубежденный исследователь всего нового, старающийся взять от этого нового то, что способно раздвинуть возможности искусства, он оказался куда дальновиднее иных критиков, как будто защищавших его же собственные принципы в хореографии.

Действительно, та феерия-обозрение, которая представляла собой окрошку из эстрадных номеров, делала ставку на оглушительные эффекты и пренебрегала смыслом действия, была решительно чужда петербургскому балетмейстеру. Против такой феерии он высказывался с категорическим и неизменным постоянством. В канун пятидесятилетия своей сценической деятельности, осуждая итальянскую школу за то, что она «губит балет», Петипа заявлял: «Она развращает публику, отвлекая ее от серьезных балетов и приучая к феериям, которые вводят на балетную сцену такие господа, как, например, Манзотти, написавший феерию — да, да, не балет, а феерию — «Эксцельсиор».

Петипа отказывал итальянской феерии в праве называться балетным спектаклем. В ней он видел симптом общего упадка зарубежной хореографии: «В Париже уже перестали ставить большие балеты и довольствуются одними маленькими... Там балет падает — безусловно падает... А поддержать его некому». Находя, что за границей нет больше ни выдающихся танцовщиц, ни настоящих школ, что там «искусство заменяется танцами или грубого, неприличного характера, или акробатическими упражнениями», он утверждал: «Я считаю петербургский балет первым в мире именно потому, что в нем сохранилось то серьезное искусство, которое утрачено за границей».[3]

Два года спустя Петипа посетил Милан, где по почину Манцотти его приветствовали самым восторженным образом. Но в ответ на пылкие

---

[1] Х[удеков]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1887, № 276, 8 октября, стр. 3.

[2] М. Коган Театры. «Сын отечества», 1890, № 1, 1 января, стр. 3.

[3] В. П. У М. И. Петипа «Петербургская газета», 1896, № 333, 2 декабря, стр. 2.

приветствия прославленный петербургский хореограф не слишком учтиво потребовал «изгнания с хореографических сцен феерий, приведших балет к упадку».[1]

Петипа мог прямо сказать это в лицо Манцотти, потому что сам в сочетании двух жанровых определений — «балет-феерия» открыто предпочитал первое — балет, в композиционных формах, завещанных классиками хореографии. Зрелищно-феерические элементы — полеты, провалы, движущиеся живописные панорамы встречались и прежде во многих спектаклях его предшественников, да и в его собственных. И прежде балет представлял собой во многих случаях жизнерадостное, красочное, динамическое зрелище, где соревновались мастера-солисты и разворачивались массовые танцевальные построения кордебалета. Русская сцена охотно и умело пользовалась всем этим действительно фееричным многообразием выразительных средств уже во времена Вальберха, Дидло и Глушковского. Но и тогда эти элементы были не самоцелью, а средствами решения поэтических задач. К ним обращался и Петипа с первых своих самостоятельных спектаклей, достигая в лучших работах настоящего вариационного богатства форм, обогащая слабую сценарную драматургию развернутой драматургией танцевальной, а затем и музыкально-танцевальной, и придя в итоге к историческому воссоединению русской хореографии и русской музыки на балетной сцене.

Петипа хорошо знал современную ему феерию летних увеселительных садов. Известный постановщик народных гуляний А. Я. Алексеев-Яковлев вспоминал, что Петипа являлся «одним из завсегдатаев... феерий Зоологического сада».[2] Конечно, балетмейстер посещал и другие подобные театрики. Он никогда не бывал слеп и глух к ценным находкам смежных сценических искусств и вводил в свои спектакли элементы феерии, не только освященные традициями предшественников, но и подсказанные опытом современности. В этой области он тем более был далек от копировки готовых образцов и проделывал большую творческую работу. В его спектаклях «новое» оказывалось тесно спаянным со «старым», давая живое развитие классических традиций.

Возобновляя в 1891 году, почти четверть века спустя после премьеры, свой балет «Царь Кандавл», Петипа значительно усилил массовые сцены. Василевский-Буква писал по этому поводу: «Балет явственно подчинился влиянию блестящей феерии. Феерия, являясь компромиссом хореографии, как искусства, с демократическим настроением западного спроса на театр, будет служить своеобразным признаком вкусов и тре-

---

[1] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1898, № 109, 23 апреля, стр. 4

[2] Русские народные гулянья по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг Кузнецова, стр. 164.

бований конца переживаемого нами века. Теперь во многих балетах на первом плане стоят массы и их наступательные, прямо в глаза бросающиеся эффекты. Массы заполняют сцену, массы действуют, массы танцуют, массы дают разные грандиозные, красивые и фигурные построения. Самая постановка балета сводится, главным образом, к опытной и твердой общей команде, к искусной и дисциплинированной выправке масс».[1]

До известной степени Василевский был прав, говоря о воздействиях феерии на творчество Петипа. Но только до известной степени. Мотивы и возможности, с самого начала заложенные в старом спектакле, Петипа развивал в плане их органического обогащения. Это не было связано с подражанием моде, которая в русском балете и не привилась. Меньше всего помышлял Петипа о «демократизации» действия, столь упрощенно понятой Василевским. Новизна массовых сцен в «Царе Кандавле» была связана с общим направлением того этапа поисков художника, когда он стремился предельно «омузыкалить» танец, досказать оркестром танца то, что не в силах была выразить теперь музыка Пуни. Именно так применительно к балету ставилась в конце XIX века проблема массовой сцены, проблема, как известно, совсем в другом плане, но по-своему не менее остро стоявшая тогда и перед драматическим театром: достаточно вспомнить спектакли мейнингенцев и раннего Художественного театра с их скрупулезной разработкой массовых эпизодов.

Поклонники феерии в ходовом тогдашнем понимании этого жанра намеревались спасать искусство балета, делая его принадлежностью чего-то большего. Феерия, на их взгляд, была больше, чем балетный спектакль: ведь там встречались и танец, и пение, и драматический диалог, и всевозможные зрелищные эффекты. Балет спасали, отказывая ему в жанровой самостоятельности. Даже Островский, вступая в должность заведующего репертуарной частью московских театров, полагал, что феерия должна заменить балет. Островский, как подробнее будет говориться ниже, имел в виду московский балет, который в самом деле переживал тогда упадок. Но выход был указан ошибочный,— ближайшее будущее рассеяло это распространенное заблуждение. Петипа искал выход в другом — в развитии музыкального спектакля. В этом заключалась его большая историческая заслуга. Но доказать свою правоту творческой практикой ему удалось не сразу. Прежде чем был создан балет-феерия «Спящая красавица», ничего общего не имевший с феериями типа «Эксцельсиора» и глубоко родственный лучшим традициям русской хореографии, Петипа должен был по прямому заказу

[1] Буква [И. Ф. Василевский]. Феерия и балет. «Русские ведомости», 1891, № 338, 8 декабря, стр. 3.

дирекции поставить хореографические эпизоды в такой феерии, где как раз и соединились «танцы, пение и комедия».

Этот единственный в своем роде спектакль Петипа был впервые показан на сцене Мариинского театра 9 февраля 1886 года. Для него была избрана старая французская пьеса «Волшебные пилюли» Фернана Лалу, Лансье Буржуа и Лорана, незадолго перед тем с успехом возобновленная в парижском театре Шатле. Музыка принадлежала Минкусу, куплеты сочинил режиссер Александринского театра, небезызвестный в свое время драматург-инсценировщик Н. И. Куликов, обозначенный на афише псевдонимом Михалек. Впрочем, и для русской сцены то была весьма относительная новинка. В переделке Д. Т. Ленского, под названием «Вот так пилюли, что в рот, то спасибо» она шла в Александринском театре с участием А. Е. Мартынова еще в 1847 году, а в Москве, с участием В. И. Живокини,— и того раньше.[1] Теперь пьеса подверглась модернизации.

В спектакле было три акта и тринадцать картин. Самый перечень картин свидетельствовал о безудержной пестроте действия: одна происходила в аптеке, другая — на площади в Мадриде, третья — на дороге в Мадрид, четвертая — в жилище колдуньи, пятая — в кратере вулкана, шестая — во дворе гостиницы, седьмая — в доме сумасшедших, восьмая — в цирюльне, девятая — в некоем «мире забав», десятая — на сельских просторах, одиннадцатая — в спальне колдуньи, двенадцатая — в «кружевном царстве». Тринадцатой картиной был апофеоз. Главные роли исполняли актеры Александринского театра. Роль слуги Маглуара играл К. А. Варламов.

Отдельные картины спектакля были предоставлены балету. В них участвовала буквально вся балетная труппа Мариинского театра. В. А. Никитина изображала «огонь любви» и танцевала с «фейерверком» — С. С. Литавкиным в окружении «саламандр»-танцовщиц. В «мире забав» танцовщицы и танцовщики изображали всевозможные игры: крокет, лото, шашки, кости, бильбоке, шахматы, бильярд, кегли, карты всех мастей, воланы, домино и пр. Несколько десятков танцовщиц, изображавших домино, были одеты в черные бархатные костюмы с белыми нагрудниками — дощечками с очками и укладывались во всевозможные затейливые фигуры. Тридцать две «карты» были наряжены в пунцовый бархат с соответственными рисунками на груди, вышитыми золотом, цветными шелками и блестками. «Карты пышно рассыпаются по всей сцене; перед вами весь «преферанс»,— писал И. Ф. Василевский-Буква и далее восхищался тем, что «даже цвета волос балерин соответствуют карточным мастям: пики — брюнетки, трефы — шатенки,

---

[1] В декабре 1887 года новая петербургская постановка «Волшебных пилюль» была перенесена на сцену московского Большого театра.

черви — золотистые куафюры и бубны — светлые блондинки. Невозможно было пойти дальше по части изобретательности, щегольства и пикантности».[1] Петипа воспользовался здесь уроками виртуозного танца итальянских балерин, сочинив на музыку вальса танец волчка для молодой солистки З. В. Фроловой. Танец был построен на вращательных движениях, в вихре которых нашитые на лифе цветные полоски сливались в один радужный узор, и заканчивался падением «волчка» на бок.

Особый успех имела картина «Царства кружев». На фоне декоративных кружев, волнами затоплявших сцену, танцовщицы-солистки с группами кордебалета и воспитанниц исполняли вариации различных сортов кружев. Каждая вариация в ажурном рисунке классического танца передавала тот или иной национальный характер. Венецианские, брюссельские, английские, испанские, русские кружева сменяли друг друга. В финальной коде к танцовщицам присоединялись воспитанницы, изображавшие золотые и серебряные кружева. Еще один раз на материале чисто формальном Петипа решал важную для него проблему дивертисментной сюиты, образующей определенное художественное единство. Характер сюиты подсказывал попутную, не менее сложную задачу. Петипа соединял элементы классического и национально-характерного танца, расширяя комплекс выразительных средств балетного театра.

Несмотря на успех балетных картин, Петипа не мог примириться с подсобной ролью хореографии в зрелищах подобного рода. Нет, танец призван был не только забавлять и развлекать, вклиниваясь между драматическими или вокальными сценами для отдыха зрителей. Не мог Петипа согласиться и с тем, будто пантомима безнадежно устарела, что она всегда однообразна и глупа. Спасение балета он видел не в отказе от средств хореографии, а в дальнейшем развитии их структурных форм и выразительных возможностей на основе содержательной музыкальной драматургии.

Творческая история «Спящей красавицы»

На новом этапе своих поисков Петипа неожиданно встретил весьма своеобразную поддержку в лице И. А. Всеволожского, который в 1881—1899 годах возглавлял дирекцию императорских театров. Всеволожский слыл реакционером не только в демократических кругах русского общества, но и вообще у людей хоть сколько-нибудь свободомыслящих. «И. А. Всеволожский был тип придворного человека. Он считал себя маркизом эпохи Louis XIV... Островского пьес он не-

[1] Буква [И. Ф. Василевский] Роскошь и великолепие новых театральных постановок: феерия «Волшебные пилюли» и балет «Приказ короля». «Русские ведомости», 1886, № 55, 26 февраля, стр. 3.

выносил»,— свидетельствовал литератор и театральный деятель П. П. Гнедич.[1] И в самом деле, идеалом Всеволожского был французский двор XVII—XVIII столетий. Естественно, ни русская драма, ни русская опера не вызывали его расположения: их уже нельзя было заставить вернуться вспять и отказаться от национальной самобытности. Зато балет представлялся ему благодатным полем для экспериментов подобного рода, а наиболее удачной формой для них — балет-феерия.

Всеволожскому такой балет виделся совсем отличным от западноевропейских танцревю, где преобладала современная в своем роде тематика. Он мечтал о другом — восстановить пышные придворные зрелища старой Франции. Мифологические и анакреонтические сюжеты, волшебные сказки, жеманные повестушки в стиле Ватто казались ему самым подходящим материалом и для большой сцены, и для одноактных пасторалей придворного Эрмитажного театра. Забытые приемы балета с выходами всевозможных костюмированных персонажей (le ballet à entrées), с выездом колесниц, порой изображавших замки, горы или лодки, с движущимися или вырастающими из-под земли декорациями, с церемониальными шествиями и фигурными танцами он задумал воскресить в балете-феерии «Спящая красавица». Там в какой-то мере должен был воскреснуть французский балет о волшебнице Цирцее, относящийся к 1581 году и известный под названием «Комический балет королевы». Возникали даже прямые сюжетные соответствия; но только от чар Цирцеи освобождали не героиню, а героя. Всеволожский встретил в лице Петипа незаменимого сотрудника.

Выбор сюжета не случайно пал на сказку Шарля Перро «Красавица спящего леса» (1697). Франкоману Всеволожскому, разумеется, было известно балетное либретто Скриба, воспользовавшегося этой сказкой. 29 апреля 1829 года премьера балета «Красавица спящего леса» с музыкой Луи Герольда и хореографией Жана Омера состоялась на сцене парижской Оперы, а 13 февраля 1833 года парижский танцовщик Анатоль перенес его и на сцену Королевского театра Дрюри Лейн в Лондоне.

Спектакли французского и английского театров были запутаны по сюжету, а главное, переводили поэтическую сказку Перро в план легкой комедии.

Принцесса Изольда была обручена с принцем Ганнелором, но любила она пажа Артура. На праздник обрученных являлась фея Набо, разгневанная тем, что не получила приглашения. Фея открывала Ганнелору и отцу Изольды тайну принцессы, и та пронзала свое сердце кинжалом. На помощь призывали толпу врачей, аптекарей и астрологов (прием, типичный для французских балетов XVI—XVII веков и сохра-

[1] П. П. Гнедич. Книга жизни. Л., Изд-во «Прибой», 1929, стр. 140—141.

нявшийся в комедиях-балетах Мольера). Но фея Набо объявляла, что Изольда уснула на сто лет и выйдет замуж за героя, который победит стерегущих ее чудовищ и разбудит ее поцелуем. Артур прятался в сундук, который уносили в спальню Изольды. Во втором акте крестьянский юноша Жерар отправлялся искать спящую принцессу. Так как уже прошло сто лет, фея Набо оказывала ему помощь. Он сражался с чудовищами, пренебрегал искушениями наяд и в лодке, на фоне движущегося леса, добирался до замка Изольды. В четвертом акте Изольда, разбуженная Жераром, должна была стать его женой. Но в последний момент невеста Жерара — Маргарита подменяла Изольду. Гнев феи Набо смягчался с появлением духа любви, который благословлял в апофеозе две соединившиеся пары.

«В балете было множество недостатков, сразу же отмеченных критикой,— пишет о французской премьере Айвор Гест.— Музыке недоставало своеобразия и очарования, спектакль был длинным, медлительным, туманным, скучным, лишенным новизны. От мгновенного исчезновения из репертуара его спасла только Мария Тальони, танцевавшая повелительницу наяд в третьем акте».[1]

Всеволожский и Петипа приблизили спектакль к сказке Перро, отказавшись от комедийных ситуаций Скриба (выход врачей, аптекарей и астрологов, паж в сундуке и т. п.). Но они сохранили отдельные моменты спектакля 1829 года.

В балете Герольда фея Набо, неожиданно прибыв на праздник, взмахом жезла останавливала веселившихся гостей и танцевала среди неподвижных фигур. Это же делает и фея Карабосс в «Спящей красавице». Во втором акте Жерара пытались соблазнить наяды; после развернутого grand pas Жерар на фоне панорамы плыл в челноке к замку принцессы. В «Спящей красавице» фея Сирени показывает принцу Дезире призрак Авроры, окруженной нереидами, после чего герой на фоне панорамы плывет в челноке к замку. Имеются и другие доказательства того, что Всеволожскому и Петипа был достаточно хорошо известен парижский спектакль: отдельные эскизы костюмов, которые сделал для «Красавицы спящего леса» знаменитый театральный художник того времени Чичери, были повторены Всеволожским для петербургской «Спящей красавицы».

Впрочем, Петипа, знавший, но вряд ли видевший балет Герольда — Омера, мог вспомнить еще один спектакль на сходную тему, постановка которого шла на его глазах. То был балет «Питомица фей» на музыку Адана, поставленный Жюлем Перро в петербургском Большом театре в 1850 году.

---

[1] Ivor Guest. An Earlier «Sleeping Beauty» «La belle au bois dormant» in the eighteen thirties «Ballet», vol. 12, 1952, № 4, p. 37.

Жюль Перро, дебютировавший в 1830 году в Париже, должен был знать балет Омера. Но уже он отказался от комедийного сценария Скриба. Ценя действенную напряженность сюжета, он вместе с либреттистом Сен-Жоржем драматизировал события и характеры. Пролог «Питомицы фей» был тождествен начальным страницам сказки: добрые феи одаряли новорожденную Изору, оскорбленная Черная фея грозила ей местью. Далее содержание расходилось с первоисточником. В центр спектакля выдвигался психологический конфликт: Изора страдала в разлуке с возлюбленным, который должен был ослепнуть, едва взглянув на нее; граф Гуго пренебрегал угрозой Черной феи и терял зрение. Сказка приходила к счастливому концу только после многих испытаний, выпавших на долю героев.

Различные испытания претерпевала в дальнейшем и сама сказка о спящей красавице на зарубежной балетной сцене. К ее мотивам там обращались еще несколько раз, но ничего не усвоили из опыта хореографии Омера и Жюля Перро, а все откровеннее сбивались на путь аттракционов. В декабре 1872 года балетмейстер Хус (Hus) поставил в лондонском театре Альгамбра балетное обозрение «Черный посох» на музыку Джорджа Якоби. Черным посохом звалась злая фея: непрошенной гостьей она являлась на крестины принцессы Дезире и всячески вымещала на ней свой гнев, превращая ее даже в фавна. За два года спектакль выдержал 204 представления. Но «каковы бы ни были достоинства этого зрелища, они бесполезны до той поры, пока директор сохраняет в нем канкан»,— писала 27 декабря 1872 года газета «Таймс».

В 1874 году в парижском театре Шатле была поставлена опера-феерия Г. Мерльера «Красавица спящего леса», сценарий которой, принадлежащий Клервилю и Бюснаку, также предвосхитил отдельные моменты сценария Всеволожского и Петипа.

К концу того же 1890 года, в начале которого состоялась петербургская премьера балета Чайковского и Петипа, балет о спящей красавице поставил в Альгамбре Леон Эспиноза. В сцене пробуждения спящая принцесса исполняла эффектный «магнетический танец», после чего поцелуй принца возвращал ее к жизни. Хотя в роли принцессы выступала Пьерина Леньяни, наибольший успех имела не она, а танцовщик Витторио де Винченти, игравший Злого гения. Это было обусловлено характером всего спектакля, поставленного, по свидетельству Геста, «в качестве рождественского аттракциона».[1]

Всеволожский и Петипа отошли и от комедийной трактовки Скриба и от психологической драматизации Жюля Перро и Сен-Жоржа, не говоря уже о позднейших зарубежных аттракционах. Предельно упростив сюжет, они вернули его к неторопливой повествовательности волшебной

---

[1] Ivor Guest. The Alhambra Ballet. «Dance Perspectives», 1959, № 4, p. 29.

сказки. Принцип медленно разворачивающейся панорамы, собственно, являлся принципом всего спектакля Каждый из четырех актов должен был иметь краткий сюжетный предлог для вереницы шествий, волшебных превращений и живописно расцветающих танцев.

Принцип не был нов для Петипа, но теперь достигал, так сказать, вершины утверждения Зрелищность обещала стать самоцелью, главной и определяющей основой сценария. «Спящая красавица» могла оказаться печальным фиаско художественных приемов, доведенных до nec plus ultra и превратившихся в собственное отрицание, могла стать трагедией старого балетмейстера (какой впоследствии и стал балет «Волшебное зеркало» на музыку Корещенко). Между тем случилось нечто прямо противоположное.

Симфония-балет Чайковского

В письме, с которым Всеволожский обратился 13 мая 1888 года к Чайковскому, были весьма откровенно выражены реставраторские установки будущего спектакля. «Я задумал написать либретто на «La belle au bois dormant» по сказке Перро,— сообщал Всеволожский — Хочу mise en scène сделать в стиле Louis XIV.— Тут может разыграться музыкальная фантазия — и сочинять мелодии в духе Люлли, Баха, Рамо — и пр., и пр. Если мысль Вам по нутру, отчего не взяться Вам за сочинение музыки? В последнем действии непременно нужна кадриль всех сказок Перро тут должен быть и Кот в сапогах, и Мальчик с пальчик, и Золушка, и Синяя борода, и др.»[1] Всеволожский соблазнял композитора стилизаторскими возможностями своего замысла. Чайковского привлекла поэзия обобщенного сказочного действия. Именно поэтическая обобщенность образов и обстоятельств во многом позволила родиться хореографической симфонии-поэме, какой стала «Спящая красавица» благодаря гению Чайковского. Ибо ни развлекательная комедия, ни психологическая драма не дали бы композитору того материала, какой он нашел и целиком принял в незатейливом сюжете «Спящей красавицы». Уже работая над инструментовкой своей музыки, он писал Н. Ф. фон Мекк 25 июля 1889 года: «Сюжет так поэтичен, так благодарен для музыки, что я сочинением его (балета.— *В. К*) был очень увлечен и писал с той теплотой и охотой, которые всегда обусловливают достоинства произведения».[2] А 28 февраля 1890 года, обсуждая вопрос о музыке «Спящей красавицы», Чайковский писал издателю П. И. Юргенсону: «Ведь балет та же симфония!»[3]

---

[1] Музыкальное наследие Чайковского, стр 164

[2] П И Чайковский Переписка с Н Ф фон Мекк, т III М, Изд-во «Academia», 1936, стр 580.

[3] П И Чайковский Переписка с П И Юргенсоном, т. II М, Музгиз, 1952, стр 143

Как известно, Чайковский отстаивал чистоту жанров Выше цитировалось его письмо К. Ф. Вальцу, где он решительно отрицал оперу-балет как «неопределенный и несимпатичный род искусства». Драма, опера, балет обладали для него своими жанровыми правами и обязанностями, которые он не склонен был смешивать. О симфонизме как главном условии балетной музыки и о принципах сценарной драматургии, которые помогали бы в полной мере соблюдать это условие, Чайковский отчетливо высказался в том же письме. «И *Ватанабе,* и *Ра-Тани,* и *Нао-Шико* суть для меня существа вне реального мира,— замечал он о персонажах сценария Вальца,— и я решительно затрудняюсь правдиво изобразить их иначе, как *симфонически.* Поэтому я смотрю на *«Ватанабе»,* как на превосходный *балетный* сюжет».[1] Существа вне реального мира требовали своей правды чувств — правды симфонической музыки, как понимал ее Чайковский, величайший симфонист второй половины XIX века. Балетный симфонизм был для него путем и мерой больших обобщений в искусстве музыкального театра. Недаром, посмотрев весной 1882 года в неаполитанском театре Сан Карло «Эксцельсиор» Манцотти, он характеризовал его как «невыразимо глупый по сюжету». Чайковский считал нелепой и смешной попытку иллюстрировать танцем голый тезис,— а такая попытка доходила в «Эксцельсиоре» до абсурда. «Автор балета задался идеей обрисовать борьбу света науки с тьмой невежества. И эта борьба, кончающаяся, разумеется, торжеством науки, изображается посредством танцев и разных па»,— иронизировал Чайковский в письме к Н. Ф. фон Мекк.[2] Напротив, балетный театр Петипа в лучших его образцах был той почвой, которая предоставляла свободу симфонических обобщений для музыки, а за ней — и для танца. В этом мире, поднятом над повседневностью, могли быть свои драматические коллизии, свои переживания и страсти, но очищенные от бытовых мотивировок, укрупненные и значительные Именно укрупненность образов и событий плана-сценария Петипа дала возможность Чайковскому противопоставить в увертюре балета две главные темы — тему добра в лейтмотиве феи Сирени и тему зла в музыкальной характеристике феи Карабосс. Надо ли говорить, насколько возвышался такой конфликт над узкой умозрительной схемой того же Манцотти!

Когда к работе над «Спящей красавицей» приступил Чайковский, Всеволожский оказался на позиции доброжелательного, но чисто официального учредителя спектакля. Другую роль играл здесь Петипа: исполнитель заказа реставратора-традиционалиста Всеволожского превратился в единомышленника новатора-симфониста Чайковского.

---

[1] Музыкальное наследие Чайковского, стр. 189.

[2] П И Чайковский. Переписка с Н Ф фон Мекк, т III, стр. 30

И прежде в своих опытах симфонизации балетного танца Петипа постепенно приближался к формулировке задачи, прямо поставленной теперь Чайковским. Сочетая большие танцевальные пласты, сталкивая во взаимодействии и борьбе танцевальные темы-характеристики, он во многом интуитивно нащупывал одну из важнейших творческих проблем балетного спектакля XIX века. Самым убедительным среди опытов этого плана был ансамбль теней в «Баядерке».

Правда, Петипа вынужден был ставить свои опыты, как правило, на музыке Пуни, а затем Минкуса, штатных композиторов императорского балета. Он был покладистым исполнителем воли театрального начальства, тем более что многие требования дирекции вполне совпадали с его собственными взглядами и вкусами И все же он искал сотрудничества с крупными композиторами. В «Корсар» он ввел сцену «Оживленный сад» на музыку Делиба, высоко ценимого Чайковским, поставил «Сон в летнюю ночь» на музыку Мендельсона, готовил славянский балет на музыку Серова, и только смерть композитора помешала осуществить этот замысел. Связей с другими передовыми музыкантами завязать не удавалось. Композиторы «Могучей кучки» преследовали цели, во всем отрицавшие эстетику современной им хореографии, вдобавок же неудачный опыт работы над оперой-балетом «Млада» еще с 1860-х годов внушил им неприязнь ко всему балетному Чайковский на несколько лет отошел от балетного театра после провала первой московской постановки «Лебединого озера». Тем временем Петипа обязан был ставить новые спектакли, и у него не оставалось никого другого, кроме всегда готового к услугам Минкуса. Но когда Всеволожскому удалось увлечь Чайковского проектом «Спящей красавицы», Петипа оценил серьезность события.

По словам А. В. Ширяева, Петипа вполне отдавал себе отчет в важности соавторства с Чайковским. «Музыка Чайковского,— писал Ширяев о «Спящей красавице»,— создала для балетмейстера Петипа немало затруднений... Правда, Чайковский, так же как впоследствии и Глазунов, всегда охотно шел навстречу Петипа в необходимых переделках, но сам балетмейстер не решался просить у них того, что он мог требовать от Пуни и Минкуса. Поэтому, при всех достоинствах музыки, Петипа был связан ею, и работать над «Спящей» ему было трудно. В этом он признавался и мне».[1]

Правда, другой участник премьеры, Н. Г. Легат, утверждал нечто прямо противоположное. «Я никогда не забуду,— писал он,— как Петипа до невероятности искушал терпеливого Чайковского своей капризной дотошностью. Привыкший к правоверным формам Пуни и Минкуса, Петипа нелегко применялся к новшествам знаменитого русского

---

[1] Александр Ширяев Петербургский балет, стр 45—46

композитора и постоянно требовал изменения темпов, купюр и добавлений,— всем этим требованиям Чайковский охотно подчинялся»[1]

Оба высказывания между тем были правдивы. Петипа, действительно, глубоко уважал Чайковского и если не «боялся» его, то высоко ценил сотрудничество с ним. Однако «мелочей» не было в этом сотрудничестве, и ради большой цели каждая подробность представлялась значительной и важной. Разумеется, Петипа не требовал у Чайковского того, чего спокойно требовал от Пуни и Минкуса, но то, что мог дать ему Чайковский, Петипа получал со всей присущей ему энергией.

Он тщательно обговаривал с композитором план-сценарий будущего балета. Он стремился предусмотреть многочисленные подробности, предупредить возможность разногласий. Действительно, существенных разногласий не оказалось. Но не потому, что Чайковский попросту повиновался воле Петипа, всюду оставаясь в границах плана-сценария, а прежде всего потому, что самый план-сценарий как нельзя более отвечал взгляду композитора на драматургию балета.

Здесь музыкальная подготовка балетмейстера сыграла наконец свою роль. Составляя план-сценарий «Спящей красавицы», Петипа мыслил музыкально-хореографическими образами, неразрывно сливая начала музыки и танца, подчиняя музыке отстоявшиеся структурные формы хореографического действия и тем помогая композитору оживить, одухотворить их.

Сама по себе драматургия «Спящей красавицы», если рассматривать ее в плане требований драматического театра, и бедна и непомерно растянута. Она была бы однообразно скучна для оперного спектакля. Но она совершенна как основа балета, ибо в ней соблюдены принципы симфонического развития действия. Каждый из ее четырех актов, как часть симфонии, замкнут по форме и может существовать отдельно. Но каждый из них, как и часть симфонии, может быть оценен по достоинству только в связи с другими актами. Нельзя проникнуться идеей всего произведения, прослушав только скерцо Шестой симфонии Чайковского. Нельзя проникнуться идеей всего произведения, слушая и видя только последний акт «Спящей красавицы» Чайковского — Петипа.[2]

Разумеется, драматургия симфонического балетного действия отнюдь не тождественна драматургии собственно симфонии. Она имеет свои внутренние законы, свои принципы развития, в отборе и осущест-

---

[1] Nicolas Legat. The Story of the Russian School, p. 35

[2] Опыт зарубежного балета наглядно показывает это. Последний акт «Спящей красавицы», ныне идущий во многих театрах Западной Европы и Америки под названием «Свадьба Авроры» или просто «Дивертисмент», теряет свою содержательную и эмоциональную нагрузку и действительно превращается в дивертисмент, допускающий даже замену некоторых номеров танцами из других балетов Чайковского

влении которых чрезвычайно важным оказался опыт Петипа, охотно воспринятый Чайковским. И все-таки в «Спящей красавице» она ближе к симфонии, нежели к драме. На первый взгляд, полностью подчиняясь сценарному развитию сюжета, она вместе с тем иногда смещает его кульминации, находя собственные логические и эмоциональные вершины. Сюжетная кульминация сценария первого акта — эпизод, где Аврора, уколовшись веретеном, погружается в сон. Кульминация второго акта — поцелуй Дезире и пробуждение Авроры. В музыке и хореографии балета эти эпизоды не являются центральными. Музыкально-танцевальное развитие каждого действия «Спящей красавицы» имеет свой центр-кульминацию, не всегда совпадающий с кульминацией сценария. В прологе такой вершиной симфонической разработки темы становятся адажио и вариации фей, одаряющих новорожденную Аврору. В первом акте — адажио Авроры с четырьмя принцами. Во втором акте — grand pas нереид, имеющее свой собственный центр — адажио Дезире и Авроры. В последнем, третьем акте — свадебное адажио героев. Все эти узловые моменты музыкально-танцевального действия, по сути дела, развивают одну и ту же тему, всякий раз взятую в особом эмоциональном плане. Эта тема говорит о любви как источнике и главной движущей силе жизни.

Сходные случаи неполного совпадения сценарной кульминации и вершины симфонически развивающегося музыкально-сценического действия повторились потом и в «Раймонде». Решительно неправ был талантливый советский музыковед И. И. Соллертинский, предъявляя на этот счет претензии Петипа. «В изысканной партитуре «Спящей красавицы»,— писал И. И. Соллертинский,— он брал только то, что раньше извлекал из Минкуса и Пуни: ту же темпо-ритмическую канву. Вот почему, при внешнем великолепии постановки «Спящей» или «Раймонды», в них неисчислимое количество ляпсусов относительно музыкального действия: кульминационные пункты и грандиозные нарастания в оркестре, например, часто никак не акцентируются хореографически и наоборот».[1] И. И. Соллертинский противоречил себе уже в оценке того, что «извлекал» Петипа из Минкуса и Пуни: страницей раньше, говоря о работе Петипа с этими композиторами, он отмечал, что, распоряжаясь массами танцующих, Петипа часто выходил «из чисто декоративных композиций в сферу чуть ли не танцевального симфонизма».[2] Еще менее того справедливо суждение о том, что извлекали в процессе своего соавторства Чайковский и Петипа из взаимных твор-

---

[1] И. Соллертинский. Музыкальный театр на пороге Октября и проблема оперно-балетного наследия в эпоху военного коммунизма. В кн. «История советского театра», т. I. Л., ГИХЛ, 1933, стр. 328.

[2] Там же, стр. 326.

ческих заданий. В частности, как раз предельное совпадение музыкальных и хореографических взлетов-кульминаций «Спящей красавицы» определяет художественную завершенность спектакля, непревзойденную ценность вклада не только Чайковского, но и Петипа.

В своем плане-сценарии Петипа лаконично наметил границы и кульминации тем, иногда предопределяя и характер танца. Для Чайковского эти лаконичные наметки обозначали направление поисков.

Хореография пролога

Например, Петипа писал в плане-сценарии о «пленительном» адажио пролога. Этот эпитет, а также имена шести фей, ведущих адажио, дали Чайковскому достаточный материал, чтобы в музыке возникли образы детства с его наивным и радостным приятием мира, с его бесконечной способностью удивляться увиденному.

В плавной кантилене адажио-колыбельной феи благословляли маленькую Аврору. Светлая, полнозвучная музыка спокойна, даже уютна: мир прекрасен и еще не омрачен тревогами и заботами. Так же светлы, при всем разнообразии, вариации фей. Нежная тема феи Кандид (что значит — Невинная) — словно пробуждение весенним утром, когда еще не совсем отлетел сон, но слух уже ловит неясные зовы действительности. Вариация феи Флер де Фарин (Крупичатая мука), обозначенная в плане-сценарии словом «текучая», действительно течет и переливается, распускается, как неяркий злак. Музыка феи Крошек звучит как стук капели, как легкий шорох сыплющихся зерен. Звонкий посвист и трепетание крылышек — в танце феи Канареек. Неожиданность летнего ливня, пугающего и веселящего,— в шумной вариации феи Виолант, помеченной Петипа определением «растрепанная». Последнее звено в этой цепи — «чувственная» вариация феи Сирени, ликующий вальс, финальные мажорные аккорды которого словно дают итог счастливых даров фей. Вариации фей естественно завершает веселая сумятица «острой и оживленной» коды.

Задания Петипа, при всей краткости, были точны, даже исчерпывающе подробны в их совокупности. Хореограф видел заранее будущие образы балета в определенной художественной последовательности. О склонности Петипа к лирическому обобщению, сливающему воедино образы природы и человеческих чувств, рассказывает в воспоминаниях об отце В. М. Петипа: «Выражая чувства радости, гнева, любви, задумчивой лирики или горя и страдания, он призывал наблюдать природу в ее многогранных проявлениях и переливах — от грозной мрачности до буйной жизнерадостности, в легком дыхании ветерка, в трепетании листьев и цветов, в шепоте трав и растений».[1]

---

[1] В. М. Петипа. Моя семья — Петипа в жизни и искусстве. Рукопись. (Хранится в музее Ленинградского хореографического училища имени А. Я. Вагановой. Сообщено М. Х. Франгопуло).

И все-таки созданная Чайковским музыка была для Петипа откровением. В ней гениально осуществлялись те поиски, которые хореограф вел долгие годы и никогда не мог бы завершить без Чайковского. Прежде слишком часто ускользала обобщенность, многозначность задуманного балетного образа, системы образов спектакля в целом. Теперь музыка вливалась в замысел, и Петипа, радостно подчиняясь ей, находил совершенно новые формы воплощения первоначально задуманного. Музыка позволила ему открыть новые выразительные возможности в языке классического танца. Строгий поборник им же канонизированных приемов, Петипа решался на новшества, которые поразительно ладили с симметрией и упорядоченностью пластического рисунка, с фронтальностью группировок, с завершенностью танцевальных периодов.

Адажио фей в прологе было строго размечено — может быть, по обычаю Петипа, еще до знакомства с музыкой. Но в заданной схеме привольно расцветал танец, такой же плавный и певучий, как созданная Чайковским музыка. В мягких, медленно разворачивающихся арабесках, в скользящих переходах, в ритмичных, как свободное и полное дыхание, повторах одинаковых движений, в клонящихся книзу и гибко распрямляющихся фигурах танцовщиц, в сплетающемся и расплетающемся орнаменте движений рук жила ясная, спокойная наполненность темы.

Эта тема получала индивидуализированное звучание в вариации феи Кандид. Осторожную пунктирность поступи на пальцах смягчала убаюкивающая напевность рук. Мягко развернув ногу, танцовщица переступала на нее, чтобы повторить в другом направлении движение, рождающее образ распускающегося цветка, слегка покачивающегося на стройном стебле. Робко, чуть лениво цветок распускался, охорашивался и с последней вопросительной нотой выпрямлялся в колеблющемся, едва связанном с землей арабеске.

Совсем иначе, как полевой злак отважно топорщится навстречу ветру и солнцу, танцевала фея Флер де Фарин. Основой ее крепких и веселых движений было короткое круговое вращение ноги, взбивающей воздух (rond de jambe), в то время как руки быстро раскрывались над головой исполнительницы.

Танец феи Крошек состоял из нескольких фраз: движения ног варьировали стаккатность музыки, руки беспрестанно плели капризный узор, рассыпая невидимые крошки, стряхивая капли росы, которые, словно подхваченные оркестром, начинали сверкать и переливаться в репризе начального мотива.

Фея Канареек летела через сцену в семенящем, щебечущем беге на пальцах. Руки то складывались у рта, словно посылая вдаль звонкую песенку, то трепеща раскрывались, как короткие крылышки, чтобы

на непрерывающемся беге сложиться и спрятаться за спиной исполнительницы.

Танец феи Виолант был построен на резком чередовании ходов, на бурной, действительно «растрепанной» смене движений. Хореограф дал здесь совсем не классические позиции рук: напряженные, с вытянутыми указательными пальцами, руки прорезали воздух, как внезапно сверкнувшие молнии. И вся эта вариация была внезапностью, как короткая весенняя гроза.

А после нее наступал величавый и светлый покой вальса феи Сирени. В плавных темпах распускался благоухающий сиреневый куст, распахивались руки танцовщицы. Покрывая сцену ясным, спокойным узором движений, фея Сирени увенчивала своим танцем дары подруг.

Центральному музыкально-хореографическому эпизоду пролога предшествовала медленная экспозиция. В шествии-марше заполняли дворцовый зал дамы, вельможи, пажи. Торжественно-веселый марш, по совету Петипа, становился «несколько более серьезным и полукомическим», пока мажордом Каталабют просматривал список приглашенных фей, и предельно помпезным к выходу короля Флорестана XIV и королевы.

Вслед за центральным эпизодом шел выход феи Карабосс. Она противостояла светлым образам фей как обобщенный и сгущенный образ зла. Ледяное дыхание зимы и смерти проносилось в музыке. Петипа обратился к испытанному балетным театром приему, поручив роль феи Карабосс мужчине. Но если раньше такие роли имели, как правило, комедийный характер, то теперь комическое в соединении со страшным оборачивалось гротеском Угловатая сварливая старуха передразнивала фей, вызывала в памяти образы их танцев, словно искаженные уродливой гримасой. Сварливость, переданная и в музыке, и в пластике феи Карабосс, вносила штрихи особой жанровой характерности в обобщенный образ. Это давало о себе знать, впрочем, не только в ее танце, но и в трагикомической пантомимной сцене, где уязвленная Карабосс наказывала забывчивого Каталабюта.

Свиту феи Карабосс Петипа именовал в плане-сценарии «смешными уродцами». Познакомившись с музыкой, он сделал этих уродцев не смешными, а жалкими. Они уныло ковыляли по сцене вперемежку с большими серыми крысами, тесня добрых фей, и собирались мрачным хороводом вокруг своей хозяйки, когда та пускалась в пляс. Пляска была поразительна по образности рисунка. Монотонно кружась в одном и том же движении, тяжело раскачивавшем тело, Карабосс словно затаптывала радостные побеги танцев добрых фей, а ее свита в таком же монотонном кружении подпевала злобному танцу-песенке

Конец пролога проходил как успокоение-развязка, замыкающая первую кульминацию и первый аспект основной темы. Здесь как нельзя

более уместна была быстрая череда коротких пантомимных мизансцен: феи успокаивали короля и королеву, король прощал Каталабюта и приказывал уничтожить все иглы и веретена в королевстве. Первая часть симфонии-балета заканчивалась.

Первый акт

По тому же принципу, как неторопливая подготовка кульминации и ее спокойное завершение, строился и первый акт спектакля. Здесь после комической жанровой сценки вязальщиц Петипа предложил Чайковскому дать крестьянский вальс, переводящий пантомимное действие в танцевальный план. Благодаря музыке Чайковского этот переходный и проходной момент превратился в самостоятельную танцевальную миниатюру, блестяще решенную хореографом.

Добрый король прощал вязальщиц, и словно солнце вырывалось из туч в ярком всплеске лучей, вызывая радостное умиротворение весенней природы. Несмотря на свою шаблонность, слова «волны вальса» как нельзя вернее характеризуют эту музыку. Упругими, то откатывающимися, то прибывающими волнами разливается и танец, охватывая всю сцену. По своей композиции он повторяет многие кордебалетные ансамбли Петипа. Все подчинено строгой симметрии сходящихся, расходящихся, перекрещивающихся, завивающихся в большие и малые окружья линий. Льющаяся танцевальная тема имеет свои гармонические узоры: они возникают в сочетаниях опускающихся и поднимающихся фигур кордебалета и детей-воспитанников. Положенный на музыку Чайковского знакомый прием дал новые художественные результаты: излюбленные у Петипа гирлянды и корзиночки цветов, подымаясь, опускаясь и раскачиваясь, создавали образ весеннего сада в цвету.

Появлению принцессы Авроры предшествовал выход пажей и фрейлин. И опять-таки привычка Петипа торжественно обставлять выход балерины оказалась тут весьма кстати В наступившее затишье-ожидание врывался звук легких нетерпеливых шагов, и, сбежав с последней ступеньки замковой лестницы на сцену, принцесса Аврора начинала танец. Обращенный к собравшимся, он будто освещал их брызгами утренней зари.

Чайковский невысоко ставил танцовщиц с выразительной мимикой. Как вспоминал Н. Д. Кашкин, «его всего более пленяла грация танцовщиц; за их мимической игрой он не особенно гнался, и потому, напр., терпеть не мог знаменитую Вирджинию Цукки, слава которой основана на выразительности мимики, но зато тем более восхищался танцовщицами вроде г-жи Брианца».[1] Карлотта Брианца, первая исполнительница роли Авроры, привлекала Чайковского тем, что была

[1] Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 116—117.

танцовщицей по преимуществу. Вероятно, он опасался слишком буквальной передачи кокетства и смущения принцессы, слишком старательной «игры» помимо танца. Кокетство и смущение заключались в контексте партии, но музыка и танец обобщали эти мотивы, сливая в метафорической многозначности темы девичьей зари — зари утренней. Игровая детализация могла бы идти во вред образному единству.

Петипа был на уровне творческих заданий Чайковского в танцевыходе Авроры, в ее адажио с четырьмя принцами, в ее вариации. И для него слово «игра» отождествлялось не с актерской выразительностью, как обычно понимают ее в драматическом театре, а с выразительностью музыканта-исполнителя — инструменталиста или вокалиста.

В виде ансамбля инструменталистов он строил и адажио Авроры с четырьмя принцами, блестяще обыгрывая обычную архитектонику своих танцевальных композиций. Танец как бы расходился от центра концентрическими кругами. Этим центром была партия балерины, подобная партии солирующего инструмента в оркестре или вокальной партии в опере. Танец балерины обобщенно выражал главную мысль, опираясь в прямом и переносном смысле на аккомпанирующие партии принцев и составляя уже вместе с ними основной массив адажио, который, в свою очередь, был окружен менее подвижным фоном. Этот фон составляли четыре фрейлины, четыре «молодые девицы» с лютнями и восемь пажей с пошеттами. Орнаментальный рисунок составляемых ими групп изменялся только вместе со сменой законченных пассажей танца балерины, образуя как бы гармонический фон сложных контрапунктических построений адажио. Наконец, последний круг сидящих, стоящих, коленопреклоненных и полулежащих фигур короля, королевы, придворной челяди и крестьян, пришедших поздравить Аврору, составлял живую, но строго застывшую раму этой объемной хореографической картины — венца и апофеоза первой половины «Спящей красавицы».

Балерина здесь — центр всего действия, более чем в каком-нибудь другом балете, и должна обладать безупречной техникой, чтобы ее танец свободно выливался из музыки и утверждал ее. Великолепна в адажио торжественная медлительность четырехкратных поворотов гордого и ликующего аттитюда. На пальцах одной ноги, развернув в воздух, но не вытянув до конца другую ногу, выпрямив корпус и мягко воздев над головой округленную руку, танцовщица слегка опирается другой рукой на руку партнера. Сохраняя равновесие, она чуть колеблет корпус, пока второй партнер, а за ним третий и четвертый, сменяя друг друга, предлагают ей свою поддержку. Величавая и женственная поза аттитюда вновь четырехкратно повторяется потом

в дальнейшем развитии адажио. Но теперь каждый партнер, перед тем как уступить место другому, медленно поворачивает танцовщицу, обходя ее кругом. Мотив аттитюда становится как бы танцевальной характеристикой принцессы Авроры, подобно тому как в хореографии Льва Иванова арабеск является характеристикой царевны лебедей Одетты. В протяженности, текучести и вместе с тем остроте стелющихся линий арабеска Одетты — беззащитность, тревога, не получающий ответа вопрос. В плавной округлости устремленных вверх линий аттитюда Авроры все завершено в своей безмятежной и счастливой уверенности; даже колебание корпуса при смене поддержки говорит о законченности танцевального периода.

Та же плавность и законченность периодов — в фразировке вариации Авроры. Вариация начинается чередой скользящих грациозных движений. В них — счастливая робость юности, охорашивающейся в лучах всеобщей любви. Но вариация конкретнее, чем адажио, индивидуализирует облик Авроры, и Петипа находит прелестный «бытовой» штрих в пределах строго отобранных приемов классического танца. Посреди веселого бега Аврора вдруг останавливается (в пятой позиции), чинно сложив перед собой руки, словно расшалившаяся девочка, вспомнившая о хороших манерах. Но это — едва заметная пауза. После нее особенно беспечно и резво возникают капризные пируэты и легкий бег на пальцах.

В центре-кульминации первого акта, расцвеченной и оттененной танцами пажей, девушек и фрейлин, главенствует тема любви. Эта тема дана иначе, нежели в прологе. Детство окончилось, настала юность. Все исполнено силы, еще скрытой, но жаждущей своего проявления.

И здесь, после взлета главной темы, вступает противоборствующая сила. Тема Авроры, не ведающей зла, встречается с темой Карабосс. На фоне зловещих постукиваний старухи-феи, ее леденящего сердце призыва-волхвования расцветает наивный и светлый рисунок танца Авроры, доверчиво радующейся новой игрушке — веретену. Идет последний танец: трепещущий бег Авроры — мольба о помощи, ее задыхающееся, испуганное отступление при виде торжества Карабосс...

Когда Аврора падает, объятая волшебным сном, Петипа останавливает танец. После короткого смятенного эпизода, где Карабосс открылась всем и исчезла, Петипа попросил Чайковского дать «нежную фантастическую и волшебную музыку», которая должна была длиться до конца акта. Хореограф предоставил здесь слово композитору и художнику. Медленно поднимались и вырастали стены зелени. Среди них плавно двигалась фея Сирени, охраняя безмолвие, звучащее в музыке.

Вряд ли можно согласиться с Ю. И. Слонимским, полагающим, будто Петипа, отказавшись от танца в финале первого акта, тем обеднил замысел композитора. «Мысль Чайковского получила бы еще более

образное сценическое раскрытие...— пишет Ю. И. Слонимский,— если бы, например, множество маленьких дриад (по терминологии Петипа) любовно и заботливо «выращивали» в танце каждый куст, каждое деревцо».[1] Это предположение не находит поддержки в концепции Чайковского — Петипа, ибо с той минуты, как волшебный сон охватывал королевство, танец — проявление деятельной жизни замирал вместе с этой жизнью. Петипа свободно распоряжался комплексом выразительных средств многоактного балета. Для того чтобы танец занял ведущее место в спектакле, хореограф не давал ему литься сплошным потоком. Вводя развернутые пантомимные сцены, он иногда и вовсе снимал танцевальное действие, чтобы оно тем пышнее возникало в кульминационных эпизодах спектакля.

Второй акт

Сценой охоты принца Дезире открывается второй акт «Спящей красавицы». Хореография здесь уподоблена живописи. В танце оживают фигуры с картин и гобеленов французских мастеров.

Петипа тщательно изучал старинные салонные танцы,— немало тому свидетельств хранит его архив. Жеманная и упорядоченная вереница таких танцев в эпизоде охоты заканчивалась выходом пейзан, которые идиллически смешивались в фарандоле с танцующими придворными.

Танец как высшее выражение мысли и чувства героев вступал в свои права, когда композитор и хореограф возвращались к главной теме балета. Принцу Дезире являлась фея Сирени и показывала ему видение — спящую Аврору. Тема любви вступала в полосу действенного развития. Чувство становилось определеннее, оно обретало цель и тяготело к этой, пока еще недостижимой цели.

Образ погони за неосуществимым желанием Петипа воплотил в адажио главных героев. Дезире устремлялся к Авроре, но танцовщица — исполнительница этой роли, взлетев в поддержке, где руки партнера словно пытались и не могли удержать ее полет, ускользала и скрывалась в беспрестанно меняющихся группах танцующих нереид. Кордебалет не был здесь только фоном, он разъединял героев, вставал между ними. Но то не была и реально действующая сила, а скорее образ неясных и потому трудно преодолимых препятствий, присущих внутренним порывам юности. Это внутреннее состояние героев, выраженное в музыке, и передавал летучий, построенный на мелких прыжковых движениях танец кордебалета. Нереиды то заполняли всю сцену своими воздушными отрядами, то, разлетевшись в кулисы, выпархивали оттуда небольшими группами.

---

[1] Ю. Слонимский. П. И. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 220—221.

Любовные грезы не раз воплощались на балетной сцене в примерно таких же эпизодах и до «Спящей красавицы» и после нее. Можно вспомнить хотя бы видения в романтическом балете середины XIX века и в балетах Фокина. Адажио второго акта «Спящей красавицы» отличается от всех остальных сцен видений своей классической ясностью, оптимистической наполненностью. Это классика в том смысле слова, какой оно получает, отнесенное к безупречным образцам любого искусства. Академизм Петипа соприкоснулся с музыкой Чайковского, в которой тот предстал как художник «добрый, веселый, полный цветущего здоровья, склонный к юмору».[1] Эта встреча дала хореографу прозрачность выражения, какой ему подчас недоставало в балетах его постоянных композиторов.

Видение прерывалось внезапно. Петипа отказывался от привычной финальной группы всех участников развернутого ансамбля. Исчезала Аврора, разлетались нереиды, оставляя на сцене Дезире и фею Сирени. Танцевальное действие снова отступало перед музыкой и живописью. Два плана декораций леса медленно плыли навстречу ладье, создавая иллюзию ее движения. Исполнители ролей феи Сирени и Дезире, стоя в ладье, лишь изредка меняли позы. Наконец показывались очертания спящего заколдованного замка. Дезире взбегал по ступеням. Занавес падал, наставал музыкальный антракт. Всевластный хореограф почтительно уступал композитору первое место.

В полном согласии композитор и хореограф заканчивали и весь акт. Торжественно побеждало чувство, но зарождалось оно не в пантомиме пробуждения Авроры, а раньше — в музыкально-танцевальных центрах (адажио) первого и второго актов. И симфоническое разрешение темы также не совпадало с кульминацией сюжета,— этот эпизод и композитор, и хореограф склонны были созерцать с улыбкой (борьба принца с чудищами, его проход среди спящих придворных). Оно наставало несколько позднее — в ликующем третьем акте, который завершал сложное и совершенное здание балета-симфонии.

Третий акт

Третий акт «Спящей красавицы» внешне походил на многие последние акты балетов Петипа. Здесь, как хотел того Всеволожский, разворачивалось пышное зрелище в обычаях старины, с выходами костюмированных персонажей: на праздник свадьбы Авроры и Дезире являлись герои других сказок и исполняли дивертисментные номера.

Чайковский сохранил и, следовательно, принял эту традицию. Но, подчинив ее своей концепции симфонического развития балетного действия, композитор дал ей новое организующее начало. Центром-

[1] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч I, стр 178

кульминацией явилось адажио Авроры и Дезире, где тема любви получала свое завершение. Чувство обретало зрелость, законченность и полноту. Главная движущая сила жизни, оно отождествлялось в своем расцвете с легним расцветом природы. Торжество этой темы закреплялось в дивертисменте, построенном по принципу сюиты: каждое отдельное звено по-своему развивало сквозную тему балета в хореографической миниатюре. Любая сказка дивертисмента могла бы поменяться местами со сказкой о спящей красавице, включив ее в свой финальный хоровод, и в каждой такой сказке возникала образная перекличка с теми мотивами, которые уже появлялись в балете.

Доверчивое, наивное детство с его светлыми радостями и скоропреходящими горестями вновь напоминало о себе в танце Мальчика-с-пальчик и его братьев, в дуэте Красной шапочки и Серого волка. Открытие юношеского чувства возникало в погоне принца Фортюне за Золушкой. Это чувство расцветало в pas de deux принцессы Флорины и Голубой птицы — героев старинной сказки графини д'Онуа и забавно преломлялось в любовной ссоре Белой кошечки и Кота в сапогах. Особняком проходили своего рода музыкальные антре и вариации фей драгоценных камней и металлов. Подобные вариациям пролога, но ничем их не повторяющие, они составляли сверкающий, переливчатый фон светлой сюиты, скрепляли ее своими повторами и подготовляли торжественный апофеоз — адажио Авроры и Дезире.

Танцевальное воплощение сюиты последнего акта «Спящей красавицы» можно назвать и апофеозом всего творчества Петипа. Музыкальность, богатство фантазии, многообразный опыт хореографа выразились тут блистательно и полно. Каждая миниатюра сюиты представляет собой танцевальный шедевр, нерасторжимо связанный с вдохновившей его музыкой.

Танец Мальчика-с-пальчик и его братьев построен на простейших движениях, доступных для исполнителей — воспитанников младших классов. Но в этих движениях все служит образной характеристике персонажей, тут есть и любопытство, и детский испуг, и детская отвага.

Исполнительница роли Красной шапочки пересекала сцену в легком ходе на пальцах. Два беспечных движения польки сменялись более осторожными, не такими уверенными шажками, и... под ногами героини незримо пролегала узкая, заросшая лесная тропинка, невидимые деревья и кустарник предупреждали об опасности. Страшный волк сердито наступал на непослушную девочку, и та испуганно пятилась, роняя цветы из собранного по пути букета.

В скользящих движениях мазурки убегала от принца встревоженная Золушка. Она кокетливо отказывалась примерить башмачок, но ей очень хотелось быть пойманной, и она от души радовалась удаче принца в согласном финале их танца.

Белая кошечка лениво потягивалась и охорашивалась, умильно заигрывая с Котом в сапогах. Игра нечаянно переходила в ссору: мягкие прыжки становились упругими, танцовщица-исполнительница поднималась на пальцы, поджимала руки и втягивала голову в плечи. Кошечка сердито и капризно взъерошивалась, старалась изловчиться и расцарапать своего дружка. Но, получив ответный солидный шлепок, снова кокетливо задевала его мягкой лапкой и увлекала за сцену продолжать там любовную игру-ссору.

Образ певучего полета возникал в танце принцессы Флорины и Голубой птицы. Танцовщица на миг замирала в арабеске и тут же, опустившись на колено, складывала руки у лица, словно прислушиваясь к пению птицы. Мягкая акцентировка спада танцевальной фразы в движении танцовщицы сообщала особую воздушность прыжку танцовщика, продолжавшего эту фразу. Нежное объяснение Флорины и Голубой птицы шло на таких напевно перекликающихся фразах: наземный узор ее танца перебивался и сплетался с привольным плавным полетом его движений. Порой, например в коде дуэта, их танцевальные голоса сливались в переливчатом птичьем щебете мелких прыжков-заносок.

Столь же образным становился классический танец в вариации феи Бриллиантов. Петипа нашел здесь простой и остроумный прием. Все движения феи Бриллиантов были экстенсивны, они, как говорят танцовщики, шли «от себя». Танец начинался четко акцентированными, искрящимися всплесками кистей рук и развивался в переливах сверкающих граней, в головокружительном блеске движений, посылаемых во все стороны, как слепящие лучи.

Адажио Авроры и Дезире увенчивало сюиту. Его неиссякаемая оптимистичность раскрывалась в торжественной мерности пассажей и переходов, в гордом, спокойном утверждении музыкально-хореографической темы всего спектакля. Касаясь «Спящей красавицы», академик Б. В. Асафьев замечал, что «если только базироваться на Adagio, как на музыкальных точках опоры течения всего действия (колыбель — девичество — любовь — свадьба), можно, исходя от них и исследуя ритмы примыкающих к ним сцен и танцев, раскрыть, шаг за шагом, конструктивное богатство этого изумительного балета».[1] Четвертое по счету адажио балета завершало центральную тему любви, становясь средоточием ее выражения в танце. Мотив аттитюда, связанный с пластической характеристикой Авроры, получал здесь свое предельное развитие, вырастая из стелющейся по земле, гибко и плавно подготавливающей его позы, являясь как бы устойчивым зачином блистательных

---

[1] Акад. Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 182.

пируэтов. Апофеоз любви Авроры и Дезире был и апофеозом достигнутой Чайковским и Петипа симфонической образности танца.

Вершина хореографии XIX века

«Спящая красавица» — одно из выдающихся явлений в истории мировой хореографии XIX века. Это произведение, наиболее совершенное в творчестве Петипа, подводит итог долгим, трудным, не всегда успешным, но упорным поискам хореографа в области балетного симфонизма. В известной мере оно подытоживает и весь путь хореографического искусства XIX века, подобно тому как открытия Льва Иванова в «Лебедином озере» являются гениальным «прорывом» в XX век.

Русский балет не только предпочитал содержательность развлекательности: он ставил перед собой большие, настоящие творческие задачи. Это спасло его от участи западного собрата. Иначе мог оказаться гибельным, каким он и был на Западе, жанр балетной феерии. Хореографический симфонизм Петипа своеобразно продолжил и поднял на высшую ступень предшествующую художественную практику русской балетной сцены. Это подготовило возвращение к балету такого композитора, как Чайковский. С его приходом и сам балет вернулся в первый ряд сценических искусств.

Ларош, а за ним многие другие исследователи, отметил важную особенность «Спящей красавицы» Чайковского. «Русский пошиб музыки, столь сильный у Чайковского последних лет, чувствуется то и дело,— писал Ларош в 1890 году, под впечатлением петербургской премьеры.— Музыка вполне подходит к костюму, к характеру, в ней есть французский оттенок, но в то же время пахнет Русью. Как вам, а мне ужасно нравится эта *французская* сказка, сопровождаемая музыкой на русский лад. Дело не в местном колорите, который прекрасно соблюден, а в элементе более общем и глубоком, чем колорит, во внутреннем строении музыки, преимущественно в основании стихии мелодии. Эта основная стихия несомненно русская. Можно сказать, не впадая в противоречие, что местный колорит французский, а *стиль* русский».[1]

Словно раскрывая и утверждая эту же мысль, Б. В. Асафьев замечал тридцать лет спустя в «Симфонических этюдах»: «В русской музыке, конечно, еще до опыта Чайковского не только тлела, но и ярко воспламенялась огненная струя плясовой стихии и мерно-ритмической танцевальности». В «Спящей красавице», продолжал Асафьев, Чайковский «суммировал в сфере специальной — в области балетного искусства те течения и склонности, которые издревле свойственны русской

---

[1] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. I, стр 178.

музыкальной стихии и к которым невольно склонялись русские композиторы, начиная от Глинки (и даже до него)».[1]

Мысль глубоко справедливая. Воплощая французский вариант сказки о спящей принцессе, композитор создал музыку специфически и неоспоримо русскую, глубоко национальную по стилю, по восприятию жизни и по своему отношению к жизни. Это не удивительно: последовательно определенен весь творческий путь Чайковского как русского национального художника. Куда удивительнее то, что и Петипа, воспитанный в навыках французской школы танца, связанный притом реставраторским заданием Всеволожского, безоговорочно, даже упрямо пошел по пути, указанному музыкой Чайковского. С проницательностью большого мастера он увидел, что это был единственно верный путь. Давно отказавшись от прямых обращений к русскому плясовому фольклору, Петипа и раньше многосторонне постигал эстетические особенности русского искусства. Он открывал их для себя, сбиваясь и заблуждаясь поначалу, в самой поэтике танца, совершенствуя его образную систему, оттачивая смысловую остроту его выразительных средств. Обстоятельства складывались против него. Привычные внешние признаки балетного спектакля оставались неизменными, и уже это одно отталкивало передовую современную критику: она не уделяла внимания балетному театру, и ценные эстетические преобразования русской хореографии оставались незамеченными. А между тем, писал Б. В. Асафьев, «русский балет, как искусство, под воздействием гения Петипа ко времени создания «Спящей красавицы» уже требовал симфонизации музыки, предназначаемой для выражения хореографических замыслов».[2] В этом прежде всего заключалась национальная русская специфика широко понимаемой реформы Чайковского — Петипа.

Как и Чайковский, Петипа в «Спящей красавице» нигде или почти нигде прямо не обращался к приемам и краскам русской пляски. Исключением была, пожалуй, вариация Авроры в последнем акте, где кружевной узор танца на пальцах неожиданно оборачивался плавным чуть приседающим ходом: слегка поднимались и опускались плечи исполнительницы, в руке словно бы мелькал невидимый платочек. . . Но не в подобных намеках, вообще-то мало уместных как раз для данного спектакля, заключалось решение проблемы самобытно русского хореографического стиля. Глубоко русским был весь музыкально-танцевальный строй «Спящей красавицы». Оптимистическая ясность балета-феерии «Спящая красавица», серьезность, значительность и задушевность, выраженные в напевной плавности танца, в чистоте и строгости развернутых танцевальных построений, были бесконечно далеки и от

---

[1] Акад. Б. В. Асафьев. Избранные труды, т II, стр. 174.
[2] Там же, стр. 175–176.

эпигонской практики тогдашнего французского балета, и от феерий типа «Эксцельсиора» с их эстрадной пестротой действия, трескучей эффектностью, приверженностью к самодовлеющему трюку.

Критика о спектакле

Премьера «Спящей красавицы» состоялась на сцене Мариинского театра 3 января 1890 года. В спектакле были заняты лучшие исполнители того времени: Флорестан XIV — Ф. И. Кшесинский, Аврора — Карлотта Брианца, принц Дезире — П. А. Гердт, принцы — А. Ф. Бекефи, П. К. Карсавин, А. А. Облаков и С. Ф. Гиллерт, Каталабют — Т. А. Стуколкин, фея Сирени — М. М. Петипа, фея Канареек — А. Х. Иогансон, фея Виолант — В. В. Жукова, фея Крошек — К. М. Куличевская, фея Кандид — А. Г. Недремская, фея Флер де Фарин — М. К. Андерсон, фея Карабосс — Энрико Чекетти, фея Бриллиантов — А. Х. Иогансон, фея Золота — К. М. Куличевская, фея Серебра — Е. К. Крюгер, фея Сапфиров — М. Ф. Тистрова, Кот в сапогах — А. Ф. Бекефи, Белая кошечка — М. К. Андерсон, Голубая птица — Энрико Чекетти, принцесса Флорина — В. А. Никитина, Красная шапочка — В. В. Жукова, Серый волк — С. И. Лукьянов, Золушка — М. М. Петипа, принц Фортюне — И. Ф. Кшесинский. В первой линии крестьянского вальса танцевали совсем еще юные А. А. Горский и С. Г. Легат. Дирижировал Р. Е. Дриго, занимавший пост капельмейстера оркестра балетной труппы с 1 сентября 1886 года.

Важность события была оценена далеко не сразу. Кроме Лароша, серьезная критика не проявила особого интереса к «Спящей красавице» уже потому, что считала балет искусством, внимания не стоящим. В глазах многих музыкантов обращение Чайковского к балету было баловством, роняло достоинство композитора и потому заслуживало порицания.

В. В. Стасов писал в 1893 году Н. Ф. Финдейзену: «Хорошо этому пошлому французишке Всеволожскому только и думать, что о французских оперетках, «севрских куколках» и музыке к ним Чайковского».[1] Под «севрскими куколками» подразумевались, по-видимому, и пастораль из «Пиковой дамы», и вся «Спящая красавица». Такая предубежденность была естественна для поборника русской национальной темы в музыкальном театре, хотя, как следует из всего сказанного выше, Стасов напрасно брал под сомнение национальную самобытность творчества Чайковского, «Спящей красавицы» в частности.

Присяжные балетные критики не слишком радушно встретили «Спящую красавицу» по противоположной причине. Их как раз не

---

[1] Цит. по кн.: Ю. Слонимский. П. И. Чайковский и балетный театр его времени, стр. 168.

устраивало то, что «севрские куколки» на самом деле вовсе таковыми не являлись. Спектакль не оправдал их ожиданий из-за своей серьезности. Впрочем, полемического азарта не было. В отзывах балетных критиков скорее проскальзывала некая растерянность. К тому же Чайковский стал широко известным, признанным композитором, и просто объявить его музыку плохой было уже невозможно.

Наиболее пространно, как всегда, высказалась «Петербургская газета». Анонимный автор статьи признавал, что мнения о «Спящей красавице» разделились: одни зрители находили, что это «прелесть, восторг», у других были «неудовлетворенность и ехидное шипение с искривленной улыбкой на устах». Минуя музыку, он обращался к танцам, с привычной легкостью обсуждая их как разрозненные, ничем между собой не связанные номера. Лучшим номером программы он объявлял крестьянский вальс. Подробнее останавливаясь на последнем акте, он характеризовал, например, танец Кота в сапогах и Белой кошечки как «дуэт кошачий, исполненный ногами, с кошачьим звукоподражанием в оркестре», но в целом одобрял «калейдоскоп красок, отличающих вкус составителя рисунков и блеск его фантазии». Последнее не мешало ему, подводя итоги, назвать «Спящую красавицу» сказкой «для детей и для старичков, пришедших в состояние детства», и заявить, что балета в ней, «как мы его понимаем, нет!», что «это полный упадок хореографического искусства!»

Все это оказывалось лишь подступом к тому, чтобы уколоть композитора. В конце статьи утверждалось, что, несмотря на отличную оркестровку, музыка Чайковского для балета «все-таки далеко не подходяща», «в зрительной зале ее называли то симфонией, то меланхолией», и, разумеется, «балетоманов музыка не удовлетворила».[1]

С претензией на бо́льшую серьезность через несколько дней в той же газете была напечатана специальная статья о музыке «Спящей красавицы». Ее автор укорял композитора в «стремлении к оригинальничанию», в том, что Чайковский «злоупотребляет своим мастерством и уменьем владеть силами оркестра».

Критик позволял себе оговорку, сознаваясь: «Быть может, балетная музыка переживает в настоящее время новый фазис своего развития». И все же он сожалел, что эта музыка «приурочивается к таким банальным, мало поэтичным, бессюжетным произведениям, как «Спящая красавица» — этот музей бутафорских вещей... и только!»[2]

---

[1] «Спящая красавица» (Новый балет). «Петербургская газета», 1890, № 3, 4 января, стр. 3

[2] Л Театральное эхо. «Петербургская газета», 1890, № 15, 16 января, стр. 3.

Названными статьями «Петербургская газета», давнее прибежище балетоманов-острословов, не ограничилась. Через три дня после премьеры в ней появился стишок:

Не знал тот скуки настоящей,
Балет кто новый не видал!
«*Красавицей*» любуясь «*спящей*»,
Наверно, каждый — *подремал*!.

В апреле неуспех балета «Талисман» объяснялся «снотворностью этого хореографического произведения, недалеко ушедшего от «Спящей красавицы».

Назавтра после премьеры балета Чайковского «Новости и Биржевая газета» сообщала о горячих многочисленных вызовах, которые «достались на долю» композитора и балетмейстера. Но уже в следующем номере газеты «Спящая красавица» подверглась суровому разносу. Д. Д. Коровяков, восхищаясь богатством обстановки, бранил новый балет за бедность «в смысле художественной сути, мимических задач и известного драматизма положений, которые и дают балету право стоять в ряду прочих изящных искусств».[1] Столь же строго была оценена и хореография.

И. Ф. Василевский-Буква также не увидел в «Спящей красавице» ничего, кроме «эффектов и картин феерического свойства». Хотя музыка Чайковского, по его словам, «конечно. заслуживает внимания и по-своему талантлива», он оставался убежден, что «симфоническое дарование не вполне подходит к балету». «Танцы,— писал он,— требуют музыки более яркой, более «густой», даже более грубой и более экспрессивной». Его похвалы заслужили только крестьянский вальс и сарабанда; вообще же танцы, на его взгляд, не отличались «оригинальностью, характерностью» и не давали «благодарного материала балерине».[2]

Только рецензент «Сына отечества», не вдаваясь в подробности, объявлял, что премьера «Спящей красавицы» — это «торжество искусства, соединившего в себе музыку, танцы и живопись», и добавлял: «С первого антракта публика начала вызывать автора, балетмейстера и некоторых исполнителей».[3]

Публика и в самом деле оказалась самым чутким и справедливым судьей. В отличие от многих других тогдашних балетов, «Спящая кра-

---

[1] N [Д. Д. Коровяков]. Новый балет. «Новости и Биржевая газета», 1890, № 5, 5 января, стр. 3.

[2] Буква [И. Ф Василевский]. Новый балет «Спящая красавица». «Русские ведомости», 1890, № 13, 14 января, стр. 2.

[3] Балет «Спящая красавица». «Сын отечества», 1890, № 3, 4 января, стр. 3. Буквально те же слова повторены в хронике журнала «Артист», 1890, кн. 5, январь, стр. 189.

савица» чем дальше, тем сильнее привлекала зрителей, переполнявших зал Мариинского театра. Постепенно менялся и тон газетных отзывов. «Оркестр, дирижируемый искусною рукою талантливого капельмейстера г. Дриго, прекрасно делает свое дело,— отмечал рецензент в начале следующего сезона.— Танцовщицы сроднились с характером музыки Чайковского, и теперь «Спящая красавица» идет отлично».[1] «Балет прошел с блестящим успехом и при полной зале»,— свидетельствовал журнал «Артист» еще год спустя.[2] «Посчастливилось театральной дирекции с «Спящей красавицей»,— удивлялся Н. М. Безобразов,— третий сезон дают этот балет, и постоянно полные сборы».[3]

Такие отзывы отныне повторялись год от года, получая все более непререкаемый характер. 18 ноября 1892 года спектакль шел в пятидесятый раз и вылился в чествование Чайковского. В тот день М. Ф. Кшесинская, к которой с отъездом Карлотты Брианца перешла роль Авроры, записывала в своем дневнике: «Приехал в театр Чайковский, и его попросили на сцену (и даже я его провела на сцену), чтобы поднести ему венок... ему делали овации...» Публикуя эту запись, Ю. А. Бахрушин справедливо замечает, что уже через полтора года после премьеры «Спящая красавица» сделалась «одним из произведений, создавших Чайковскому громкую славу».[4] О том же писал и другой исследователь сценической истории балетов Чайковского Н. И. Носилов: «Протесты замолкли, и «Спящая красавица» стала одним из излюбленных балетов, если не самым любимым, петербургского репертуара».[5]

В начале 1896 года Джорджио Саракко поставил «Спящую красавицу» на сцене миланского театра Ла Скала с Карлоттой Брианца в главной роли. В ходе подготовки этого спектакля печать сообщала: «Балетмейстер La Scala г. Саракко вчера прибыл в Петербург и повидался с нашим балетмейстером г. М. Петипа. Г. Саракко воспользуется здесь указаниями нашего балетмейстера».[6] Балет Чайковского — Петипа уже в XIX веке открыл русской хореографии путь на мировую сцену.

В Москву «Спящая красавица» была перенесена несколько позже: премьера в постановке А. А. Горского и с участием Л. А. Рославлевой в роли Авроры состоялась там 17 января 1899 года. Горский отказался

---

[1] «Новое время», 1890, № 5245, 5 октября, стр. 3.

[2] «Артист», 1891, № 17, ноябрь, стр. 178.

[3] Б[е з о б р а з о в]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1891, № 299, 31 октября, стр. 3.

[4] Юр. Б а х р у ш и н. Балеты Чайковского и их сценическая история В сб. «Чайковский и театр», стр 115.

[5] Н. И. Н о с и л о в. Балеты П. И. Чайковского на сцене Театра оперы и балета имени С. М. Кирова В сб: «П И. Чайковский на сцене Театра оперы и балета имени С М. Кирова (б. Мариинский)», Л., изд. театра, 1941, стр. 314

[6] «Петербургская газета», 1895, № 248, 10 сентября, стр. 4.

что бы то ни было менять в спектакле. «Это — совершенно»,— говорил он, по свидетельству Ю. А. Бахрушина. Пользуясь системой записи танцев В. И Степанова, молодой балетмейстер со скрупулезной точностью воспроизвел хореографию Петипа. Он поступал мудро. Созданная в тесном содружестве с композитором, хореография «Спящей красавицы» спаяна с музыкой и поддается правке только во второстепенных своих подробностях. Коренная ломка ее образной системы до сих пор всегда оборачивалась неудачей.

Для Петипа этот спектакль явился вершиной творчества, и, несмотря на значительность ряда последующих работ, вершина эта осталась непревзойденной. Победили те художественные принципы, которые Петипа противопоставлял скоропалительным новшествам зарубежной балетной феерии. Наиболее полно выразилась эстетическая программа мастера, от которой он не хотел и не мог отступить. Его дальнейшие поиски пролегали на том же пути симфонизации танца.

Болезнь помешала ему поставить «Щелкунчика» Чайковского, а в «Лебедином озере» ему принадлежали лишь отдельные танцы и сцены.[1] Впрочем, едва ли хореограф достиг бы в этих балетах такого же единства с композитором, как перед тем в «Спящей красавице». Разрабатывая в «Щелкунчике» замысел Всеволожского, Петипа-сценарист не дал действенного развития системы образов. Повествовательность «Спящей красавицы» сменилась тут описательностью, показ событий — рассказом о них. Эпизоды «путешествия девочки в Конфитюренбург», предоставляя самый широкий простор фантазии композитора, не всегда обязывали его помнить о специфике театрального действия. Обнаруживались некоторые закономерные несоответствия между программным симфонизмом вообще и симфонизмом данного балетного действия. Они отзываются на сценической жизни «Щелкунчика» со времени первой постановки, осуществленной в 1892 году Львом Ивановым. Однако главный, преобладающий итог этих поисков симфонизации танца был уже тогда плодотворен и перспективен.

Пора итогов

1890-е годы — годы высокого подъема в истории русского балета. Такими являются они объективно и для творческой деятельности Петипа. Однако внутри этого периода, наряду с крупнейшими достижениями, встречались и признаки творческой усталости, предвестья заката целой системы эстетических взглядов, вкусов и правил, особенно твердо выразившихся в произведениях Петипа, но по сути дела определявших собой эстетику гораздо более широкого отрезка времени. В творчестве Петипа получили наибольшее развитие и утверждение принципы русского балетного спектакля второй половины XIX века. Несмотря на то, а

---

[1] О «Лебедином озере» см в главе «Творческий путь Льва Иванова».

может быть именно потому, что балетные традиции жили только в непосредственной передаче от хореографа к хореографу, от исполнителя к исполнителю, от учителя к ученику, они были устойчивее традиций любого другого рода сценических искусств. В конце XIX века балеты Петипа хранили многие законы и приемы, ведущие свою родословную от хореографии даже не XIX, а XVIII века. Иные, являясь основой балета, имели значение вечных. Но некоторые, безнадежно устарелые, лишь тормозили дальнейшее развитие искусства.

Два крупнейших хореографа своего времени, Петипа и Лев Иванов, неодинаково ощущали консервативность господствовавших узаконений. Лев Иванов мог оказаться заурядным эпигоном, если бы музыка Чайковского не вывела его за пределы этих норм. Петипа же выразил высшее из того, чего достиг балет XIX века в этих именно пределах, и остался пленником традиционных эстетических концепций. Конец творческой деятельности Петипа закономерно совпал с закатом эстетики, во многом пережившей себя для практических перспектив искусства. Выйдя из сферы живой практики, созданное Петипа перешло в сферу наследия, сохраняясь там в лучших своих образцах.

Признаки завершения определенного большого этапа проступали в ряде балетов Петипа, поставленных после «Спящей красавицы». Испробованные сюжеты, ситуации, персонажи, постановочные эффекты повторялись в одноактных балетах «Ненюфар» Кроткова (1891), «Привал кавалерии» Армсгеймера (1896), «Жемчужина» Дриго (1896), «Фетида и Пелей» Делиба и Минкуса (1897), в трехактных «Калькабрино» Минкуса (1891) и «Синей Бороде» Шенка (1896).

Правда, и там встречались отдельные находки — среди них наиболее ценны были опыты слияния элементов классического и характерного танца. О «Калькабрино», поставленном по неудачному сценарию М. И. Чайковского, критика справедливо замечала, что спектакль пытался «пополнить тот пробел, который образовался с прекращением «чертовских» представлений на балаганных сценах Марсова поля».[1] Но в балете была развернутая танцевальная сцена, где Петипа, смешивая фантастику и быт, сливал воедино два рода академического танца. «По композиции оригинально grand pas d'ensemble в третьем действии,— писал об этой сцене А. А. Плещеев,— оно полуклассическое, полухарактерное. Сочетание в балете весьма редкое».[2] В «Привале кавалерии» классическая танцовщица Пьерина Леньяни соперничала с характерной танцовщицей М. М. Петипа, для бенефиса которой был поставлен этот жанровый балетик. Здесь классический танец, подчиняясь жанру, обретал непосредственность и живость танца характерного.

---

[1] N. N. «Калькабрррино». «Петербургская газета», 1891, № 44, 14 февраля, стр. 3.
[2] П л[е щ е е в]. Балет. «Петербургская газета», 1891, № 45, 15 февраля, стр. 3.

«Раймонда»

Проблема слияния классического и характерного танцев, столь несомненно интересовавшая Петипа, наиболее глубоко была поставлена и решена им в «Раймонде» (премьера состоялась 7 января 1898 года). То была лебединая песня старого хореографа. Снова, как и в «Спящей красавице», но уже последний раз, на материале превосходной музыки А. К. Глазунова пышно расцвела эстетика балетного спектакля XIX века, утверждая, но и исчерпывая свои законы.

Либретто Л. А. Пашковой, написанное по мотивам средневековой провансальской легенды, отвечало традициям сценарной драматургии тогдашнего большого балетного спектакля. Обычный треугольник — графиня Раймонда де Дорис и влюбленные в нее венгерский рыцарь Жан де Бриен и сарацинский рыцарь Абдеррахман — разрешался обычным же способом: вмешательством фантастического элемента в лице Белой дамы, покровительницы рода де Дорис. В первой картине Абдеррахман, приехав в замок Раймонды, влюблялся в нее, а сама Раймонда, любуясь портретом своего жениха Жана де Бриена, мечтала о его возвращении из крестового похода.[1] Во второй картине призрак Белой дамы уводил героиню в фантастический мир сновидений; идиллия встречи с де Бриеном сменялась кошмаром: Раймонду преследовал Абдеррахман. Во втором действии Абдеррахман пытался похитить Раймонду, но подоспевший де Бриен вызывал его на поединок и побеждал — опять-таки с помощью Белой дамы. Действие заканчивалось к финалу второго акта, и третий, последний акт посвящался торжеству в честь соединившихся Раймонды и де Бриена.

Вполне традиционно располагалась и хореографическая схема плана-сценария Петипа. В первой картине сразу же за эффектным выходом героини следовал вальс кордебалета, далее подруги Раймонды исполняли исторический танец — романеску, а сама балерина блистала в двух вариациях: оживленном pizzicato и элегическом танце с шарфом. Во второй картине танцы волшебных дев и амуров обрамляли дуэт Раймонды и де Бриена с непременной вариацией балерины. В центре второго действия проходило pas d'action Раймонды, Абдеррахмана, двух ее подруг и двух трубадуров, включавшее четыре вариации. Вслед за pas d'action шли характерные танцы экзотической свиты Абдеррахмана. Третий акт начинался детским венгерским танцем, за которым исполнялись венгерский палотас и мазурка. Они предваряли развернутое классическое венгерское па с участием двух главных героев, окруженных восемью парами солисток и солистов. Апофеоз балета изображал рыцарский турнир.

---

[1] Жан де Бриен, реальный прототип балетного героя, жил в XIII веке и действительно участвовал в крестовых походах вместе с королем венгерским Андреем II.

Традиционность заданной схемы не помешала Глазунову, как прежде Чайковскому, создать глубоко оригинальное произведение для хореографического театра и значительно расширить при этом возможности симфонизации танцевального действия Приход Глазунова в балет не был случайностью Вслед за Глинкой и Чайковским, Глазунов дал замечательные опыты симфонической разработки танцевальной, преимущественно вальсовой формы во второй части Четвертой симфонии (1893), в двух концертных вальсах, относящихся к 1893 и 1894 годам, и т д Танцевальная музыка становилась основой сложных и емких, мастерски оркестрованных симфонических произведений К их числу принадлежала и «Раймонда», над которой композитор работал в 1896—1897 годах.[1] В ней Глазунов заявил себя выдающимся продолжателем Чайковского, который на столь же традиционной сценарной основе впервые создал для русского балета симфоническую музыку

Больше того Дебютируя «Раймондой» как балетный композитор, Глазунов опирался на подлинно соавторскую помощь Петипа. Вспоминая о встречах с Чайковским и Глазуновым, балетмейстер имел право заявить, что «талантливые композиторы эти находили во мне и достойного сотрудника, и далекого от зависти искреннего поклонника»[2] Со своей стороны, это признавал и Глазунов Б В Асафьев в статье «Из моих бесед с Глазуновым» (1946) приводил слова автора «Раймонды»: «Да, я кое-чему научился у Дриго и Петипа и им благодарен»[3]

О том, что работа над балетной музыкой обогатила его творческий опыт, Глазунов говорил неоднократно. Вскоре после премьеры «Раймонды» и последовавших за ней одноактных балетов «Испытание Дамиса» и «Времена года» музыкальный критик А П Коптяев ссылался в своей статье на красноречивое признание композитора «После балетов мне стало все легко Необходимость считаться с условиями хореографии, правда, связывала меня, но она же и закаляла для симфонических трудностей Я должен был удовлетворять желания балетмейстера и не выходить, иной раз, из пределов шестнадцати- или тридцатидвухтактного периода, но в этих железных оковах разве не скрывалась лучшая школа для развития и воспитания чувства формы? Разве не нужно учиться свободе в оковах?»[4] Слова Глазунова о «свободе в оковах», при всей их намеренной парадоксальности, совершенно

---

[1] 13 октября 1896 года «Петербургская газета» сообщала, что «известному композитору А К Глазунову дирекцией императорских театров поручено написать музыку для балета, программу которого составляет г Петипа Балет носит название «Белая дама»

[2] Мемуары Мариуса Петипа, стр 70

[3] Акад Б В Асафьев Избранные труды, т II, стр 209

[4] А Коптяев А К Глазунов как балетный композитор «Ежегодник императорских театров», сезон 1899—1900, приложение I, стр 56

точно определяли характер теснейшего авторского содружества композитора и хореографа, продолжающегося и поныне в балетном театре.

«Раймонда», первая и самая значительная работа Глазунова для балета, закрепляла принципы такого содружества как своего рода эстетическую норму, открывая и в этом плане новые перспективы перед хореографией. Ведь, благодаря такому содружеству, ведущая роль музыкальной драматургии в балетном спектакле становилась делом не одного только композитора, но и хореографа тоже: их объединяли задачи симфонизации танцевального действия.

Если в «Спящей красавице» музыкально-хореографические образы развивались внутри единой симфонии, то в «Раймонде» главенствовал принцип сюитности: формы классического и характерного танца то чередовались, то давали поразительные примеры взаимного проникновения и растворения.

Б. В. Асафьев, анализируя музыку «Раймонды», намечал в ней «три вида сюитной цепи (характерная национальная, полухарактерная и классическая)». Они, «внедряясь в действие, направляют его сообразно свойственным им ритмическим оттенкам». Эти сюиты по видимости могут «представляться в балете случайным набором разнохарактерных танцев (дивертисмент)». Но если исходить из развития не одной только сценарной фабулы, а музыкально-хореографической драматургии балета, становится видно, что сюитность на деле сопрягает «воздействующие на течение внутреннего действия импульсы». Анализ этих сюит, блестяще сделанный Асафьевым, показывает «умно скомпонованную прогрессию хореографического действия, что вновь подтверждает гениальную художественную прозорливость Петипа».[1]

В самом деле, как и в «Спящей красавице», хореография «Раймонды» благодаря союзу Глазунова и Петипа получила обобщающую силу музыкальной образности, мотивы действия обрели поэтическую многозначность. Самая борьба двух рыцарей за Раймонду выступала в спектакле как борьба возвышенного и низменного в изначальном стремлении человеческой природы к красоте.

Хореография первого акта

Партия Раймонды, ведущая и определяющая весь ход действия, внешне развивалась в непрерывном потоке варьирования одних и тех же форм классического танца. Внутренне это развитие было глубоко контрастным в своем поступательном нарастании. Впрочем, первый выход балерины был контрастен и по отношению к начальным эпизодам экспозиции, где рисовалось медлительное спокойствие замкового быта, где все персонажи двигались размеренно и чинно, одетые в тяжелые, «взаправдашние» средневековые костюмы. Согласно балетным привилегиям, испол-

---

[1] Акад Б В Асафьев Избранные труды, т. II, стр 324—325

нительница главной роли было одета в традиционный короткий и пышный тюник, и самый выход ее был танцем.

Петипа подготавливал этот выход, выстраивая вассалов Раймонды по диагонали к кулисе, откуда появлялась госпожа. Они одновременно опускались на колено, рассыпая на ее пути цветы. Подняв каждый цветок, балерина вскидывала руку с ним кверху, на миг задерживаясь в позе аттитюда. Почти гимнастический по приему ход создавал образ праздничного цветения юности. (Эмоционально приподнятый выход Раймонды напоминал ход Авроры в адажио первого акта, также построенный по диагонали. Только там на спаде торжественного звучания адажио Аврора прислушивалась к музыке, склонялась к плечу то одного, то другого пажа, играющего на золоченой скрипочке.)

Раймонда безмятежно ждала жениха, и эта тема развивалась в массовом провансальском вальсе, включавшем в себя отдельные танцевальные фразы Раймонды. За вальсом следовало столь же праздничное pizzicato героини, и только потом завязывался конфликт: весть о женихе и бурное преклонение сарацина поворачивали действие, переводя его в новый план.

То был план мечты. Раймонда с арфой в руке аккомпанировала романеске двух подруг и двух юных трубадуров. Передав арфу одной из подруг, она сама исполняла мечтательный танец с шарфом, построенный на легких, прозрачных движениях, как бы продлевающих музыку. Этот танец был уже на границе второй картины — сна, куда уводила героиню Белая дама.

Центром картины сна было адажио Раймонды и де Бриена — один из прекраснейших музыкально-хореографических образцов балетного дуэта. Солирующая скрипка словно рождала текучие, зыбкие пассажи танца. В вариации-вальсе исполнительница плавно раскачивалась на месте в баюкающем ballotté, а во второй части вариации покрывала сцену пунктирным, трепетным узором движений. Музыка и танец развивали тему предчувствия любви и стремления к ней. Классическая ясность этого развития снимала какую бы то ни было возможность ущербной трактовки образов, крена в сторону эротики и мистики. Куртуазная поэзия средневековья, вскоре ставшая одним из источников для практики русского символизма (достаточно вспомнить «Розу и крест» Александра Блока [1]), здесь явилась основой реалистически светлого и стройного образного мышления.

---

[1] В 1912 году Блок задумал «Розу и крест» как сценарий балета для Глазунова Из этой попытки родилась драма Думается, если бы Блок и довел до конца свой первоначальный замысел, несоответствие между его лирикой и лирикой Глазунова все равно помешало бы конечному осуществлению балета.

Второй акт

Реалистически последовательной в своем неспешном развитии была и вся художественная концепция «Раймонды». С тонким чувством пропорций, совершенных и величественно строгих, строилось и дальнейшее действие балета. Асафьев отметил прием «обратной симметрии», которым воспользовались Глазунов и Петипа, противопоставляя второй акт первому. Если в первом акте из бытового танца и пантомимных сцен вырастала сюита классического танца в картине сна, то второй акт, начинаясь классическим pas d'action, заканчивался сюитой характерных танцев, рисующих мир Абдеррахмана. Впрочем, и самый классический танец Раймонды и ее друзей был во втором акте иным, во многом контрастным по отношению к первому акту. Горделивая красота Раймонды утверждалась здесь уверенно и активно.

В хореографическом аспекте pas d'action было вершиной и образцом танцевального решения драматического конфликта. Оно более насыщалось поступками, действием, чем танцевальные кульминации «Спящей красавицы»: Абдеррахман стремился подойти к Раймонде, но его не подпускали подруги и трубадуры, а Раймонда, еще храня впечатления сна, надменно избегала его. При этом, однако, весь музыкально-хореографический строй pas d'action развивался прежде всего не в конкретно-сюжетном плане, а в плане утверждения внутренней темы: как писал Асафьев, «властный араб созерцает красоту Раймонды».[1] Тема созерцания все более сознающей и утверждающей себя красоты была главной темой развернутой танцевальной сцены и достигала предельного развития.

По форме это pas d'action напоминало pas d'action из второго акта «Спящей красавицы». Но если там все было построено на погоне Дезире за желанным и неуловимым видением Авроры, то здесь препятствия существовали в реальной действительности. Аврора ускользала от Дезире, маня его за собой. Раймонда горделиво красовалась среди своей свиты, лишь по необходимости приближаясь к Абдеррахману. Преклонение сарацина пугало, но и тешило ее. Две сольные пары, группируясь вокруг балерины, то расступались перед ней, оттеняя властный характер ее танца, выраженный в раскрытых, замедленных позах à la seconde, в капризных переливах pas de bourreé, то заслоняли ее, становились между ней и ее противником-партнером во вторящих ее теме движениях. Летучий танец нереид в «Спящей красавице» являл собой действенный фон: он то сгущался, то отступал и рассеивался; на нем развивалась мелодия слитного танца Авроры и Дезире, но он

---

[1] Акад. Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. II, стр. 325.

мог стать и непреодолимой преградой, скрывающей видение от пылкого юноши-принца. Танец четверки солистов, неотъемлемый орнамент темы Раймонды, противостоял пластике Абдеррахмана, разрезающей плотную ткань этого танца. Кульминацией его был танцевальный ход, идеально передающий музыкальную кульминацию темы. Два солиста, подняв балерину, медленно двигались вперед, как бы позволяя любоваться ею. Две солистки, соединив воздетые руки, отступали назад в плавном движении на пальцах, заставляя отступать и исполнителя роли Абдеррахмана.

В вариации Раймонды ритмически акцентированные движения танцовщицы повторялись то в круговых, то в развернутых линиях, тогда как руки сплетались в более мягком, плывущем рисунке. Образ гордой женственной красоты получал здесь полное утверждение в плане музыкально-хореографическом.

Новым контрастом этой спокойной, нежной женственности выступала сюита испано-арабских танцев. Каждый из ее номеров говорил о силе, нетерпении, страсти. То, что в драматическом спектакле могло быть передано монологом самого Абдеррахмана, здесь, в намеренно дивертисментном торможении, в приеме истинно балетной ретардации, сгущало эмоциональную напряженность действия, подводя к стремительной развязке.

Конфликт разрешался вдруг, на предельном торжестве — коде характерного танца-вакханалии, когда различные группы исполнителей испано-арабской сюиты, каждая в собственном рисунке, сливались в общем, заполнявшем всю сцену орнаменте. Прием не был нов для Петипа: достаточно вспомнить балабиль «Царя Кандавла» с его полифонией танцевальных групп. В соприкосновении с музыкой Глазунова принцип симфонизации кордебалетного танца возводился отныне в твердый эстетический закон.

Абдеррахман пытался похитить Раймонду, он нес ее на руках, прорезая этот бушующий, как пламя, танец и в то же время огражденный, защищенный им. На пути сарацина внезапно возникал Жан де Бриен и в поединке убивал соперника. Драматическое действие балета заканчивалось. Но музыкально-танцевальное действие продолжалось и было еще далеко от завершения.

Третий акт

Последний, третий акт — праздник в честь Раймонды и ее жениха — органически снимал противопоставление классической и характерной музыкально-хореографических сюит, сплетая их в неразложимом единстве.

Венгерский классический танец последнего акта «Раймонды» — одна из вершин творчества Петипа. На протяжении десятилетий хореограф ставил опыты в классическом танце, порой абстрагируя его в подобиях формул. Танец характерный, сохраняющий народную основу

в значительно большей мере, чем танец классический, также нередко подвергался у Петипа чисто формальной обработке. Формальность приемов низводила художественное обобщение до его противоположности: образ истаивал, оставался лишь абстрагированный знак образа. В классическом венгерском танце, как бы подытоживающем богатство и полноту реалистической образности «Раймонды», Петипа воплотил глубоко жизненную, светлую стихию русского танцевального симфонизма.

В этом танце участвовали исполнители ролей Раймонды и де Бриена, четыре пары первых солисток и солистов и четыре пары вторых.

Танец начинали вторые солисты. На пафосно преломленном вальсовом мотиве вступления две пары выходили из правой дальней кулисы, две — из параллельной левой. Рука каждой дамы лежала на плече кавалера, тогда как тот обнимал свою партнершу за талию: положение, канонизированное в театрализации народного венгерского танца и только что перед тем намеренно утвержденное в детской рапсодии и в палотасе, которыми открывался акт. Но, отвечая легкому и стремительному разбегу музыки, пары выходили не в характерном ходе, акцентирующем plié и удар ногой в пол, а в летучих, открытых прыжках (sissonne ouverte), устремленных в воздух. Пересекающий сцену наступательный ход скрещивался в ее центре. Танцовщицы огибали партнеров в характерно притопывающем, но поднятом на пальцы ходе и отступали, давая место первой четверке, повторявшей этот выход. Наконец, в том же движении выходила центральная пара. За ней выстраивались ровными рядами шестнадцать остальных участников венгерского классического танца.

Национальная сущность танца зримо присутствовала в высоко развитой симфонизированной форме, постоянно проступала сквозь блестящую, но плотную музыкальную ткань и столь же последовательно напоминала о себе в пластике исполнителей, казалось бы, чисто классической по фактуре. В медленных темпах адажио плавные батманы, отчетливые туры, акцентирующие паузу поддержки сопровождала гибкая игра корпуса, его неожиданные для классического танца ракурсы поворотов и более прозрачная, чем в характерном танце, но все же типичная именно для него орнаментика рук с отвечающими ей положениями головы и плеч. Стилистике национального танца были подчинены и тесные интервалы между парами, синхронно множащими движения, и редкая для классического танца плотность общего рисунка, возникающая из спаянности движений каждой отдельной пары. Это до известной степени повышало исполнительскую задачу мужчин-танцовщиков, уничтожая неравенство между ними и их партнершами: функция кавалера, поддерживающего даму, получала настоящую танцевальную активность. Качество, заявленное уже в общем танце, декларативно подтвер-

ждалось потом в вариации Жана де Бриена и трех кавалеров первой четверки.

Танец-соревнование четырех танцовщиков был новшеством в долголетней практике Петипа. Он возвращал мужскому исполнительству его былую роль, отменяя устоявшиеся косные мнения о художественной неполноценности мужского танца. Сильные, упругие движения танцовщиков контрастно оттеняли изысканную пластику женских вариаций. Кульминацией танца были туры в воздухе, когда выстроившиеся вдоль рампы исполнители один за другим взлетали вверх, четырехкратно разрезая музыкальную фразу в намеренно грубоватой симметрии повторов.

Балерина была протагонисткой венгерского классического танца. Она как бы задавала стоящим позади парам комбинации танцевальных движений адажио. Но ее подлинным торжеством становилась хрустальная фортепианная вариация. Быстрый, мелкий и частый перебор ног в беге, входящий во многие национальные пляски, здесь, поднятый на пальцы (pas de bourrée), являлся основой вариации. Трепетное, мерцающее сияние этого кружевного движения-мотива закрепляла свободная и плавная пластика рук. Движение предельно совпадало с музыкой, рождая образ мечтательного, горделивого и счастливого покоя. Приветливо распахиваясь, руки как бы ставили точку в финале каждой распевной фразы: одна рука характерным национальным жестом упиралась в бедро, другая закладывалась за голову. Плавный ход перебивался искристой «веревочкой» (быстрой сменой ног на месте), тоже переведенной на пальцы. Вновь возвращаясь к первоначальному ходу, вариация заканчивалась все в той же классически переинтонированной национальной позе.

Блестящая, стремительная кода вновь объединяла участников grand pas, и музыка апофеоза утверждала, говоря словами Б. В. Асафьева, «рыцарственный блеск и лучезарность» спектакля.

Спектакль и критика

Премьера «Раймонды» на сцене Мариинского театра состоялась, как было сказано, 7 января 1898 года под управлением Дриго. Спектакль шел в бенефис Пьерины Леньяни, служившей в петербургской труппе с декабря 1893 года. По своей индивидуальности Леньяни более других итальянок-гастролерш была близка русской исполнительской школе, соединяя отточенную технику танца с музыкальностью и благородной женственностью. Роли Клеманс и Генриетты, подруг Раймонды, исполняли К. М. Куличевская и О. И. Преображенская — к последней с осени 1903 года перешла роль самой Раймонды. В вариациях картины сна выступили В. А. Трефилова и Е. В. Гельцер, исполнявшая роль Раймонды в 1901 году, после отъезда Леньяни. М. М. Петипа танцевала испанский панадерос второго акта и мазурку с И. Ф. Кшесинским в третьем акте. В сарацинском танце партнером

характерной танцовщицы М. С. Скорсюк был молодой А. А. Горский. Палотас исполняла в паре с А. Ф. Бекефи О. И. Преображенская, одинаково блиставшая в классических и в характерных танцах.

Много значил спектакль для судеб мужского исполнительства. Роль Абдеррахмана явилась одним из выдающихся созданий П. А. Гердта, бессменного участника балетов Петипа. На премьере выдвинулась и группа молодых танцовщиков. С. Г. Легат был мужественно благороден в роли де Бриена. В последнем акте С. Г. Легат, Н. Г. Легат, А. А. Горский и Г. Г. Кякшт так исполнили вариацию четырех танцовщиков, что зрители заставили повторить ее — случай редкостный в истории мужского танца второй половины XIX века.

Премьера имела громкий успех. Балетная труппа поднесла Глазунову адрес и венок — доказательство возросшей культуры самой труппы. Петипа получил золотой венок с надписью: «Великому мастеру-художнику». Пресса доброжелательно встретила спектакль.

Наметился явный сдвиг в общественном мнении. Теперь никто уже не сомневался в праве первоклассных композиторов писать балетную музыку.

Статья Н. М. Безобразова, появившаяся сразу после премьеры, начиналась словами о художественной ценности нового балета Петипа с музыкой Глазунова: «Одно сочетание этих имен уже гарантировало заранее интерес и успех нового балета».[1]

«Несмотря на почти полную бессодержательность и скудость его сюжета,— писал о спектакле В. К. Фролов,— г. Глазунов, тем не менее, сумел внести в него много фантазии, вкуса, колорита, красивой, оживленной музыки, ритмического разнообразия и интереса, инструментовав его звучно и эффектно».[2]

Подобными банальными, но восторженными пассажами пестрели и другие газетные отзывы. Но еще разительней изменилось отношение к балетной музыке в композиторской среде. После трех балетов Чайковского нельзя было игнорировать новые хореографические опыты больших музыкантов. С. И. Танеев, упрекавший Чайковского двадцатью годами ранее (в письме от 18 марта 1878 года) за балетность его Четвертой симфонии, писал 29 марта 1898 года Римскому-Корсакову: «Вчера у меня было собрание юных московских музыкантов для ознакомления с петербургскими новостями: мы проиграли «Свитезянку» и балет Александра Константиновича». А накануне Танеев записал

---

[1] Б[езобразов]. Новый балет «Раймонда» «Петербургская газета», 1898, № 7, 8 января, стр. 4

[2] В. Ладов [Фролов]. Театральный курьер «Петербургский листок», 1898, № 7, 8 января, стр. 4.

в дневнике: «Вечер у меня — играли: балет Глазунова (очень хорош!!)...»[1]

Премьера «Раймонды» привлекла в Мариинский театр весь музыкальный Петербург. «В коридорах беседуют представители бывшей «Могучей кучки»,— рассказывал репортер.— Они собрались приветствовать своего соратника г. Глазунова, автора музыки в «Раймонде». Все в восторге. Удивительно то, что г. Глазунов сумел удовлетворить и кучкистов и всю массу публики, а это никогда не вязалось одно с другим. Шипения нет!.. Общая похвала. Прежде же говорили, что *Глазу ново, то уху дико!*.. Теперь же все ново!»[2]

Как бы оправданием запоздалого интереса к балету явилась статья деятеля «Могучей кучки» Ц. А. Кюи.

«Балетную музыку писали не только легкомысленные композиторы танцев, специалисты дела, как, например, у нас Пуньи и Минкус,— со свойственной ему категоричностью утверждал Кюи,— писали ее охотно и серьезные композиторы, как Чайковский, Рубинштейн, Делиб, Лало, Сен-Санс. Даже у Бетховена есть балет «Прометей». В этом нет ничего удивительного, потому что балетная музыка представляет много заманчивого. Это почти столь же определенно программная и столь же разнообразная музыка, как и оперная, но не стесняющая композитора текстом, дающая ему большой простор. Та же свобода имеется и в инструментовке, так как нечего опасаться заглушить певцов силою и звучностью оркестра. Одно в ней неприятно — это необходимость написать значительное число нумеров танцев с определенными ритмами и слишком определенными формами. Не мудрено поэтому, что, несмотря на только что указанное неприятное обязательство, и такой крупный, серьезный музыкант, как г. Глазунов, соблазнился написать балет. И, тут же скажу, сделал прекрасно, потому что создал великолепное произведение».

Далее следовал подробный и лестный анализ музыки, а затем Кюи, словно раскаиваясь в былом пренебрежении к балету, заявлял: «Мне ли, профану, выхвалять исполнение наших балерин? Мои робкие и неумелые похвалы ничего не прибавят к их неувядаемым лаврам. Все же не могу не выразить моего удивления грандиозной и грациозной технике бенефициантки г-жи Леньяни, безграничному увлечению г-жи Скорсюк, художественному и огненному задору г-жи Петипа 1-й и разнообразным совершенствам всех остальных без исключения. Нужно ли говорить, что кавалеры были во всем достойны своих дам?»[3]

---

[1] С. И. Танеев. Материалы и документы, т. I. Переписка и воспоминания. М., Изд-во Академии наук СССР, 1952, стр. 38.

[2] Антракты. «Петербургская газета», 1898, № 7, 8 января, стр. 4.

[3] Ц. Кюи. «Раймонда», балет. Музыка г. Глазунова. «Новости и Биржевая газета», 1898, № 9, 9 января, стр. 3.

В хоре подобных похвал тонули отдельные недовольные голоса, объявлявшие «Раймонду» и ее постановку «стереотипным повторением, в крайне сгущенных красках, обычных достоинств и недостатков, весьма характерно обрисовавшихся во множестве аналогичных произведений, предшествовавших этому последнему труду г. Петипа».[1]

Успех «Раймонды» был последним подлинным успехом Петипа, внушительным итогом деятельности этого противоречивого таланта. Выразитель эстетических вкусов определенной исторической эпохи, Петипа был прочно связан с нею. Эта эпоха, благодаря приходу Чайковского и Глазунова в балетный театр, дала замечательные плоды. Доживала свой век *эстетика спектакля* с наивной и бедной драматической интригой, с развернутым парадом исполнителей, с формальной канонизацией приемов, доведенных до собственного отрицания в откровенном виртуозничестве. Но в «Спящей красавице» и «Раймонде» восторжествовала жизнеспособная основа искусства Петипа — заботливо и любовно разработанная *эстетика танца,* достигшего на почве музыки Чайковского и Глазунова высоты и силы симфонической образности.[2]

Между тем устарелая в целом эстетика балетного спектакля XIX века, последовательно утверждавшаяся Петипа, все чаще подводила маститого хореографа. Для Петипа ее эклектичные законы были незыблемы. Он убежденно противился новому, а это новое не соглашалось с ним и, в свою очередь, сопротивлялось ему.

Одноактные балеты Глазунова

В июле 1899 года И. А. Всеволожский был отстранен от управления императорскими театрами и назначен директором Эрмитажа. Новые веяния понемногу проникали в сферу театральной политики; музейные вкусы бывшего директора им явно не соответствовали.

Вновь назначенный директор князь С. М. Волконский, по видимости, отнесся к Петипа с полным уважением. В день знакомства Волконского с балетной труппой, 28 августа 1899 года, Петипа произнес приветственную речь. Его слова о первенствующем положении русского балета в мировом хореографическом искусстве были встречены вполне благосклонно. И все-таки за три года правления Волконского старому балетмейстеру не пришлось поставить ни одного большого спектакля. Основной ареной его деятельности стала теперь сцена придворного Эрмитажного театра. Там он показал в 1900 году два одноактных и один двухактный балеты, перенесенные и на сцену Мариинского театра. Трехактная «Сильвия» Делиба была поручена Льву Иванову, очевидно,

---

[1] Свой. Новый балет «Раймонда». Бенефис г-жи Леньяни. «Биржевые ведомости», 1898, № 8, 9 января, стр 3

[2] Показательно, что в самых смелых последующих переделках «Спящей красавицы» и «Раймонды» танец Петипа остается неприкосновенным, тогда как пантомимные сцены подвергаются существенной подчас переработке.

не без влияния С. П. Дягилева, бывшего в ту пору помощником Волконского. Иванов — создатель «лебединых» картин в прославленном балете Чайковского значительно более отвечал взглядам нового руководства на задачи балетного театра. Серьезный удар нанесла Петипа постановка «Дон Кихота», осуществленная на московской сцене его учеником А. А. Горским (премьера — 6 декабря 1900 года). Петипа небеспричинно счел ее посягательством на свое авторское право, ибо Горский, сохранив почти нетронутым развитие действия, заново переделал танцы. Тем не менее постановка Горского была перенесена и в Петербург (премьера — 20 января 1902 года), дав обильную пищу для газетных кривотолков.[1]

Одноактными балетами, поставленными Петипа для Эрмитажного театра, были «Испытание Дамиса» и «Времена года» Глазунова.

Замысел их принадлежал Всеволожскому и был разработан Петипа вполне во вкусе бывшего директора. Первый балет был галантным спектаклем в стиле Ватто на популярный комедийный сюжет XVIII века. Даже оформление к нему было сделано декоратором П. Б. Ламбиным по картине художника XVIII века Никола Ланкре. Второй балет был бессюжетной сюитой, опять-таки возрождавшей облик аллегорических балетов французского абсолютизма.

В «Испытании Дамиса» маркиз Дамис (П. А. Гердт) приезжал свататься к герцогине Изабелле (Пьерина Леньяни), которая менялась платьем с субреткой Мариеттой (К. М. Куличевская). Дамис влюблялся в мнимую субретку, и спектакль благополучно заканчивался помолвкой главных героев. Балет этот, для которого Глазунов сочинил изящную и веселую музыку на материале наследия французских композиторов XVIII века, был поставлен Петипа в приемах историко-бытового танца эпохи. Музейный аромат подобных опытов давно наскучил публике, и спектакль имел весьма относительный успех, хотя и задержался в репертуаре вплоть до первого пооктябрьского десятилетия.

Танцевальная сюита «Времена года» с превосходной музыкой, до сих пор недооцененной балетным театром, вызвала гораздо больший интерес у зрителей, тем более что партию царицы лета — Колоса исполняла М. Ф. Кшесинская. Однако хореография Петипа, несмотря на отдельные поэтические достижения (образ пышного летнего покоя в начинающем картину лета кордебалетном вальсе колосьев, васильков и маков; отточенно-музыкальные вариации Инея, Града, Льда и Снега), в целом

---

[1] «Невероятное» совершилось в балете, — писала «Петербургская газета» Худекова 22 января 1902 года. — При жизни автора «Дон Кихота» его родное детище подано публике под соусом, состряпанным малоопытною кухаркою. И вышло «чудище обло и зазорно»! Вышло не исправление, а полное искажение балета, которого, вероятно, не узнал почтеннейший Мариус Петипа, заслуживший (хотя бы при жизни) большего уважения к его бесспорным заслугам как балетмейстера» и т. д

не поднималась до уровня «Спящей красавицы» и «Раймонды». Не содействовал успеху и академизм немолодых исполнителей ролей Вакха и Вакханки — П. А. Гердта и М. М. Петипа: их отяжелевшая грация скорее отвечала придворному маскараду, чем буйному ликованию глазуновской вакханалии.[1]

«Арлекинада»

К маленьким балетам, поставленным Петипа для Эрмитажного театра, примыкала двухактная «Арлекинада». Мелодичная и танцевальная музыка Дриго привела в восторг дряхлеющих балетоманов. В спектакле забавлялись веселыми проделками Коломбина, Пьеретта и Арлекин, которым покровительствовала добрая фея. Здесь было двенадцать танцевальных номеров самого разного характера — массовых и сольных, классических и национальных. С наилучшей стороны демонстрировались дарования М. Ф. Кшесинской — Коломбины и О. И. Преображенской— Пьеретты. «Все танцы сочинены М. И. Петипа с тем вкусом и искусством, секрет которых принадлежит ему одному»,— писал Н. М. Безобразов о спектакле Мариинского театра.[2] И все же то были, главным образом, лишь повторения пройденного, бесхитростные «секреты» и забавы уходящего большого исторического этапа в искусстве хореографии.

Петипа на протяжении своего долгого творческого пути заботливо совершенствовал систему выразительных средств классического танца. Во многом благодаря ему этот танец сохранял свою чистоту в школьном преподавании и на сценических подмостках. Специфика этого танца, а не специфика спектаклей Петипа, осталась той почвой, на которой в дальнейшем процветало балетное искусство России и мало-помалу восстанавливался балет за рубежом.[3] Что же касалось *театра Петипа,*— он близился к закономерному концу, и это явилось личной трагедией хореографа, пережившего свою славу. Трагедия давно подготовлялась внутренним ходом исторического процесса, но внешне все же казалась

---

[1] Подробнее см.: В. Красовская. Одноактные балеты. В сб.: «А. К. Глазунов. Музыкальное наследие», т. I. М. — Л., Музгиз, 1959, стр. 504—542.

[2] Н. Б[езобразов]. Бенефис М. Ф. Кшесинской. «Петербургская газета», 1900, № 44, 14 февраля, стр. 3.

[3] Многие историки западного балета напрасно недооценивают эту важнейшую заслугу Петипа. Справедливо считая основным фактором возрождения балета на Западе первый «русский сезон» в Париже и потому исчисляя начало возрождения с 1909 года, они не учитывают, что русские балетмейстеры и исполнители, принесшие это новое искусство в Западную Европу, были все без исключения воспитаны в традициях школы Петипа и так или иначе хранили начала этой школы. На деле эти здоровые традиции, чем дальше, тем больше, заявляют о себе в творчестве зарубежных деятелей балета, впитавших их от русских хореографов, исполнителей, преподавателей Лучшие балетные театры и школы Западной Европы и Америки все настойчивее обращаются к академическому классическому танцу как основе балетного искусства и балетного образования

внезапной. Оттого причину ее, с легкой руки самого Петипа, обычно персонифицируют в лице нового директора императорских театров В. А. Теляковского, пришедшего в 1902 году на смену Волконскому.

Поражение Коппини

Действительно, одним из первых мероприятий нового директора было приглашение на пост второго балетмейстера итальянца Ахилла Коппини: контракт с ним входил «в силу и действие с 1/14 августа 1902 года».[1] В переписке, предшествовавшей контракту, Коппини претендовал на место первого балетмейстера, но ему было отвечено, что «г. Петипа постоянно занимает место первого балетмейстера». Тем не менее, вероятно, от самого Коппини зависело осуществление его претензий.

Ставка на Коппини оказалась битой. Сын известного итальянского хореографа Антонио Коппини, Ахилл Коппини работал в 1880-х годах солистом театра Ла Скала. Позднее он возобновил там балеты Манцотти, Хасрайтера и своего отца. В 1880-х годах он посетил Россию, поставил несколько танцев в петербургском Зоологическом саду. Теперь, вновь приехав в Россию, он заявил репортеру «Петербургской газеты», что хочет поставить на сцене Мариинского театра «Эксцельсиор», «Фею кукол» и «Источник». «Последний я ставлю с особенным удовольствием,— отметил Коппини,— ибо в нем абсолютно ничего нет декадентского, а следовательно, маститому М. И. Петипа он не причинит огорчения».[2]

Попытка провести «Эксцельсиор» на Мариинскую сцену и не могла огорчить Петипа: он хорошо понимал всю несостоятельность такой попытки. Но и поставленный в декабре 1902 года «Источник» Делиба и Сен-Леона, переименованный в «Ручей», не оправдал ожиданий дирекции. Премьере предшествовали сообщения о том, что новый балет близок к «феерии в характере Зоологического сада», что на сцене «постоянно масса народу» и в финальном балабиле «занято восемьдесят восемь человек, но никто, по сути дела, не танцует». Предшествовали премьере и танцы в опере Римского-Корсакова «Сервилия», поставленные Коппини в октябре 1902 года. «Можно только пожалеть наш балет, никогда еще не танцевавший такой бестолковщины, как в этой опере»,— писал рецензент.

Еще большей бестолковщиной в самом пошлом роде оказался «Ручей». Среди тридцати трех номеров, в которых была занята вся труппа, не обнаружилось ни одного оригинального. Зато по сцене дефилировали массы танцовщиц с ружьями, вуалями и т. п. Устарелые приемы, лишенные той поэтической атмосферы, какой умел окружать их Петипа, нелепо выглядели в неискусных руках Коппини. Рецензент с издевкой

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп 51, д 1485, л. 2

[2] Театрал. У нового балетмейстера «Петербургская газета», 1902, № 230, 23 августа, стр 3.

характеризовал персонажей спектакля: «г. Бекефи, одетый Ермаком Тимофеевичем, г. Легат в черкеске сильно напоминал одного нефтепромышленника в молодости, т. е. до того момента, как он спускал нефтяные ценности, затем хан, евнух из «Корсара», черкесы в Монголии, колдунья с глиняными истуканами, бабочки, жуки и серебряные обручи в апофеозе... нелепости на каждом шагу, нелепости, которые даже и в балетных программах не должны быть допускаемы».[1] Словом, к спектаклю можно было полностью отнести уже приводившиеся слова Бернарда Шоу, сказанные десятилетием ранее о балете лондонского театра Альгамбра: «К несчастью, он так далек от жизни, что совершенно безнравственен, а посему и не способен к чувству».

После «Ручья» контракт с Коппини был расторгнут. Порученная ему постановка «Феи кукол» И. Байера перешла к братьям Легат. Здесь дебютировал в качестве балетного декоратора Л. С. Бакст.

«Волшебное зеркало»

Дни Петипа в балетном театре были сочтены. Он чувствовал это сам. В его последнем новогоднем интервью звучали ноты неуверенности. «Мое постоянное желание, заявлял он,— чтобы петербургский балет не падал, а возвышался, совершенствовался с каждым годом. Ведь петербургский балет — единственный на земном шаре». Пытаясь отстоять свои позиции, он добавлял: «Жаль видеть, что за последнее время началось падение его»,— и с горечью заканчивал: «Впрочем, я не имею права критиковать... может быть, все хорошо, а только мне кажется иным...»[2]

Хорошо было отнюдь не все. Балет находился в полосе неопределенных и сбивчивых поисков. А. А. Горский еще только нащупывал свой путь в противоречивых переделках старых балетов. Братья Легат были чужды экспериментаторству, хотя и колебались между повторами «из Петипа» и робкими симпатиями к «Миру искусства». Юный М. М. Фокин еще не начал своих постановочных опытов. Блестящая по составу труппа пробавлялась старым репертуаром, ее лучшие танцовщицы О. И. Преображенская и М. Ф. Кшесинская были представительницами старой школы, да и остались такими до конца. Вместе с тем жестко канонизированные эстетические нормы балетного театра XIX века с очевидностью уже отжили; их исторический срок как действующей творческой силы истекал.

Это наглядно показал последний балет Петипа «Волшебное зеркало», о котором хореограф писал в своих мемуарах как о несчастном и фатальном для него.[3]

---

[1] Старый балетоман. Балет. «Петербургская газета», 1902, № 338, 9 декабря, стр. 3.

[2] «Петербургская газета», 1903, № 1, 1 января, стр. 4.

[3] Мемуары Мариуса Петипа, стр. 67.

Фатальность заключалась не просто в трудных для Петипа условиях работы при Теляковском. Дело было и не в качестве музыки А. Н. Корещенко: хорошая музыка уже сыграла свою историческую роль в такого рода спектаклях, и даже удача композитора не могла бы существенно изменить ход обстоятельств. Дело было и не в том, что декорации А. Я. Головина резали глаза постоянной публике балетных премьер, привыкшей к другому оформлению: кстати, эти декорации действительно не были большой удачей художника.[1] Неуспех спектакля и всех его компонентов определялся прежде всего ветхой эклектичностью феерии, сюжет которой, как значилось на афише, Петипа заимствовал из сказок Пушкина и братьев Гримм. Тяжеловесный механизм многоактного зрелища (в «Волшебном зеркале» было четыре действия и семь картин) отказывал в повиновении даже такому искушенному мастеру, каким был Петипа.

Явно желая преодолеть неприязнь нового начальства и воскресить свою былую славу, Петипа прямо-таки с трагическим упорством в последний раз возвращал на сцену весь комплекс средств своего хореографического мастерства. Короля и королеву (П. А. Гердт и М. М. Петипа) сопровождала пышнейшая свита с обер-гофмаршалом, польским магнатом и прочими подобными персонажами. Принцесса и принц (М. Ф. Кшесинская и С. Г. Легат) встречались в великолепном pas d'action и были окружены собственной свитой, состоявшей из таких солисток, как А. П. Павлова и Ю. Н. Седова, и из таких солистов, как М. М. Фокин и М. К. Обухов. Пажи, герольды, лакеи, садовники и садовницы представляли, так сказать, мир действительной жизни. К нему принадлежали и персонажи разных национальностей в дивертисменте последнего акта: поляки, немцы, швейцарцы, тирольцы и т. п. Еще обильнее и разнообразнее был показан фантастический мир. Здесь солисты, кордебалет, дети-ученики изображали гномов и дриад, зефиры и иммортели, звездный дождь и солнечные лучи. Здесь классические танцовщицы В. А. Трефилова, А. Я. Ваганова, Т. П. Карсавина, Э. И. Виль и многие другие представляли драгоценные камни, кружева, богемский хрусталь, саксонский фарфор и пр. Сменялись сольные вариации pas de deux, pas de trois, pas d'actions, развернутые массовые ансамбли, характерные и гротесковые номера (танец гномов). Но из пышной оболочки отлетела душа, и никакие ухищрения хореографа, никакие

---

[1] По словам репортера «Петербургской газеты», деятели «Мира искусства» явились на премьеру «Волшебного зеркала», «кажется, «in corpore», во главе со своим «старостой», как назвал г. Дягилева В. В. Стасов». Репортер поинтересовался, нравятся ли Дягилеву декорации Головина. «Даже очень, — ответил тот. — Им недостает лишь некоторой законченности». Из дальнейших замечаний репортера следовало, как различно понимали он и его собеседник «законченность» в живописи. См.: N. N. Бенефис М. И. Петипа. «Петербургская газета», 1903, № 40, 10 февраля, стр. 3.

исполнительские таланты не могли уже гальванизировать балет-феерию. «Волшебное зеркало» отражало всю ветхость породивших его приемов. И словно нарочно огромное зеркало, вынесенное по ходу действия на сцену, треснуло пополам на глазах у зрителей.

Премьера «Волшебного зеркала» состоялась 9 февраля 1903 года. Дорого стоивший спектакль был снят после второго представления. А 17 февраля петербургская контора по приказанию директора уведомила солиста его величества балетмейстера Петипа, что после окончания 1 сентября 1903 года заключенного с ним контракта он остается «на дальнейшей службе без контракта, с производством... пожизненно получаемого ныне содержания, т. е. по девяти тысяч рублей в год».[1] Отставка была почетной, но и категорической.

В ноябре того же года Петипа по предложению Всеволожского начал ставить балет Дриго «Роман бутона розы» для рождественского спектакля в Эрмитаже. Однако спектакль осуществлен не был.

Мемуары Петипа

Вскоре после отставки, в 1905 году Петипа написал, вернее надиктовал (судя по разговорному тону и случайной композиции) свои мемуары, изданные в весьма неудачном русском переводе. К ним он приложил список поставленных им балетов. В конце фигурировали «Король Синг» и «Роман бутона розы», сопровожденные примечаниями: «еще не поставлен», «поставлен еще не был». По-видимому, до конца дней Петипа рассчитывал вернуться к работе, бывшей делом всей его жизни.

С характерной для старческой памяти неровностью он сравнительно точно передавал в мемуарах факты первых лет своей творческой деятельности, но события последних лет путал изрядно. Например, Петипа сообщал, что Чайковский «был в восторге» от постановки «Лебединого озера» в Петербурге,[2] хотя постановка эта состоялась после смерти композитора. Но поистине подлинен в воспоминаниях Петипа тон горькой обиды на отношение начальства к нему и его работам. С ребячливым тщеславием пересыпал он рассказ сведениями о своих былых удачах. Слова «успех балет этот имел громадный», «вызовы были без конца», «па имело исключительный успех», «с первого до пятого представления рос энтузиазм публики» и т. п. встречались постоянно, как бы в укор несправедливостям последних лет. Говоря, что он «нашел в лице господина Теляковского злейшего, ни перед чем не останавливающегося противника»,[3] Петипа числил среди противников и А. А. Горского и Н. Г. Легата — балетмейстеров, пришедших ему на смену.

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 2467, л. 429.
[2] Мемуары Мариуса Петипа, стр. 72.
[3] Там же, стр. 74.

Ответить старому мастеру от имени этих противников взялся некто В. С. Чумаков, чиновник петербургской сухопутной таможни. Издательство Суворина выпустило в свет тощую брошюру Чумакова, содержавшую грубую и плоскую брань в адрес Петипа.[1] Но подоплека «полемики» обнаруживалась слишком отчетливо. Сестра чиновника-пасквилянта А. С. Чумакова была танцовщицей Мариинского театра и вскоре стала женой Н. Г. Легата. И брошюра, вместо того чтобы защитить Легата, набрасывала тень на него самого. Историческая справедливость оставалась на стороне Петипа.

«Совершенно забыты творения, в которых добродетель торжествует, а зло наказывается»,— скорбно замечал Петипа в своих мемуарах и тут оказывался прав. При всей наивности сценариев, тема победы добра над злом постоянно присутствовала в крупных балетах Петипа. За редкими исключениями, она была забыта хореографами предоктябрьской поры. Петипа поистине должен был думать, что жизнь безжалостно зачеркивает все, чего он добивался долгие годы. Это убеждение он унес с собой в могилу, но оно не поколебало любви к усыновившей его стране. «Россия дала мне славу, и я хочу лежать в ее земле»,— говорил он.[2]

Петипа умер в Гурзуфе 1 июля 1910 года. В это самое время его ученики покоряли Париж своим замечательным искусством. Как писал впоследствии А. Н. Толстой, «незадолго до первой мировой войны в Европе и Америке прогремела слава русского балета. Такого изысканного и совершенного искусства западный мир еще не видел».[3] Тогда никто не вспомнил, сколь многим был обязан этот успех старому балетмейстеру. Время исправило ошибки, восстановило справедливость. Практика русского, а потом советского балета сохранила лучшее, наиболее ценное из наследия Петипа. 22 мая 1947 года Ленинградский академический театр оперы и балета имени С. М. Кирова торжественно отпраздновал стодвадцатипятилетие со дня рождения и столетие со времени приезда Петипа в Россию спектаклем «Спящая красавица», в котором приняли участие выдающиеся советские мастера. Партию Авроры исполняла в первом акте М. Т. Семенова, во втором — Г. С. Уланова, в третьем — Н. М. Дудинская, партию Дезире во втором акте — М. М. Габович, в третьем — К. М. Сергеев. Рядом с мастерами балета выступили и представители других сценических искусств. Роль короля Флорестана поактно играли балетный пантомимист

---

[1] Владимир Чумаков. О мемуарах балетмейстера. Спб., изд-во А. С. Суворина, 1907.

[2] В. М. Петипа. Моя семья — Петипа в жизни и искусстве, стр. 14.

[3] А. Н. Толстой. Полное собрание сочинений, т. XIV. М., Гослитиздат, 1950, стр. 310.

Н. А. Солянников, актеры драматической сцены Н. К. Черкасов и Ю. М. Юрьев, роль королевы исполняли актрисы балета В. К. Иванова, Е. Э. Бибер и оперная певица С. П. Преображенская.

Лучшие произведения Петипа ныне идут на сценах всего мира как живые и жизнеспособные памятники хореографического наследия XIX века. Благодаря Петипа, сохранены для потомков и такие балеты его старших современников, как «Жизель».

Имя Мариуса Ивановича Петипа по праву является одним из великих имен в истории мировой хореографии.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЛЬВА ИВАНОВА

«Императорского Воспитательного дома санкт-петербургский опекунский совет сим свидетельствует:

...в число питомцев принятый 1835 года генваря 22 дня и числившийся под № 263 мальчик Лев Иванов по предъявленному доказательству, что он сын здешней мещанки девицы Тио Адамовой, родившийся 18 февраля 1834 года, отдан в сходственность поданного прошения обратно помянутой матери Адамовой, которая, признав его за сына и обещав взять на свое попечение и содержание, вступает во всем в родственное право...

25 ноября 1837».[1]

Нелегко складывалась жизнь Льва Ивановича Иванова. Вторая мать — русская хореография еще дольше не признавала его сыном и держала на положении незаконнорожденного. Слава великого хореографа, «души русского балета конца XIX века»,[2] пришла к нему лишь посмертно.

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 1206, л. 16.

[2] Акад. Б. В. Асафьев. Избранные труды, т II, стр. 61.

В гостеприимной семье петербургского балета, где акклиматизировались французы и итальянцы, немцы и шведы, поляки и венгры, русскому танцовщику выдвинуться было труднее всего. Особенно трудно было достичь успеха тишайшему и скромнейшему Льву Иванову. Жизненные обстоятельства развили врожденные свойства характера, воспитание их закрепило, но, впрочем, кто знает, какие тайные мечты, какие несостоявшиеся замыслы топил в вине, подобно многим своим талантливым соотечественникам, этот самородный талант... Такие слова, как самородок, неграненный алмаз, приходятся здесь кстати. Лирический дар Иванова обнаружился неожиданно — и только благодаря музыке Чайковского: без нее он остался бы, так сказать, вещью в себе.

Путь к театру

Для историка балета вся жизнь Льва Иванова — путь к «Лебединому озеру». Но на этом пути нет ни стремительности, ни даже постепенности восхождения и тем более нет борьбы. Факты говорят о существовании однообразном и скудном, а духовный мир художника угадывается лишь между строк несложной, но печальной повести его жизни.

Как и Мариус Петипа, Лев Иванов в конце своего пути написал воспоминания.[1] Они коротки и совершенно отличны по тону от наступательных и желчных мемуаров знаменитого балетмейстера.

Ни словом не упоминая про обстоятельства первых четырех лет жизни незаконнорожденного, проведенных в воспитательном доме, Иванов тепло говорит о своих родителях. Его отец, купец первой гильдии, по-видимому, и в самом деле был человек мягкого характера. Разбогатев, он женился на матери уже нескольких своих детей, и вскоре семья еще увеличилась. По своему культурному уровню эта семья принадлежала к интеллигентным слоям купечества 1830—1840-х годов. Отец любил театр, в особенности Александринский. В этом театре и увидел первый балет маленький Лев Иванов.

«Спектакль состоял тогда из нескольких одноактных пьес и одного небольшого балета «Дон Жуан»,— вспоминал Иванов. Очевидно, это был балет Алексиса Блаша на музыку Ипполита Сонне, возобновленный в 1840 году с Е. И. Андреяновой. Н. О. Гольцем и Пьером Фредериком в главных ролях. Зрелище так понравилось мальчику, что он признался отцу в желании стать актером, а отец решил, что, «может быть, это его судьба и карьера». Так попал Лев Иванов в театральное училище, «и,— скромно признавался он, — слова моего отца оправдались, так как я вышел не из последних артистов».

Учителями Иванова в классическом танце были А. И. Пименов, Пьер Фредерик, Эмиль Гредлю и Жан Петипа: следовательно, он

[1] Лев Иванов. Мои воспоминания. Посвящаются моим товарищам и сослуживцам Рукопись. Ленинградский театральный музей, ОРЦ 5430, № КП 7154/76. Частичная публикация: «Петербургская газета», 1901, № 342, 13 декабря, стр. 5.

получил отличную профессиональную подготовку. Так как воспитанникам позволялось беспрепятственно посещать репетиции, он мог пользоваться уроками актерского мастерства лучших исполнителей балетной сцены и наблюдать за творческим процессом хореографа Перро, которого почтительно называл «талантливейшим балетмейстером».

А. П. Натарова, сверстница Иванова и его соученица, рассказывала много лет спустя: «При больших балетных репетициях нам (воспитанникам.— *В. К.*) позволялось оставаться в зале и смотреть. И как это было хорошо и полезно! Достаточно сказать, что в 1848 году нам пришлось видеть, как поистине гениальный балетмейстер Перро ставил балет «Эсмеральда»... А по вечерам в школе же Перро назначал репетиции для сюжетов (главных персонажей. — *В. К.*) и отдельных соло в «Эсмеральде», а потом в «Катарине», которую он ставил. Вот тут-то мы и видели неподражаемую игру и мимику таких артистов, как Фанни Эльслер (Эсмеральда), Перро, Гольц, Дидье (Квазимодо) и М. И. Петипа. Мы видели, как Перро всем им показывал игру. Мы поражались тем, как возможно без слов передавать так понятно разговор. Само собой разумеется, что все мы знали и сюжет и все па. Сами все это проделывали вечером между собой и волей-неволей выучивались хорошо понимать дело».[1] Иванов, вспоминая через пятьдесят лет о Жюле Перро и Н. О. Гольце, замечал, что «это были такие громадные мимические таланты, от которых можно было поучиться».

Но «наглядным» обучением почти и ограничивался школьный курс будущих актеров. Во всем, что прямо не относилось к профессии, они были предоставлены случаю и собственным склонностям. Едва ли не единственным источником общих знаний были для Иванова романы Дюма, которыми он, по его словам, зачитывался в школе. Во всяком случае, в его образовании имелось немало серьезных пробелов. С другой стороны, врожденная музыкальность и пылкая фантазия получали достаточно пищи (Иванов рассказывал, как он и его приятель-воспитанник забивались по вечерам в темные углы, чтобы «помечтать»). Музыка с утра до ночи звучала в стенах школы и в театре, где воспитанники с первых классов принимали участие в балетных и оперных спектаклях. Перед глазами Льва Иванова развертывались картины разнообразной жизни петербургской сцены — балеты и оперы, драмы и комедии, а детская память ловила обрывки услышанных из кулис шекспировских монологов и водевильных куплетов. Не было только заботливой руки, которая отобрала бы полезное от пустого и помогла разобраться в хаосе практической театральной науки. Но, как представлялось тогда, в этом не было и надобности.

---

[1] Из воспоминаний артистки А. П. Натаровой. «Исторический вестник», т. 94. 1903, стр. 430, 432.

Ни сам Иванов, ни его беспечные, необразованные школьные наставники думать не могли, что он будет когда-нибудь хореографом и ему придется мучительно освобождать врожденный вкус и поэтическое мышление от пестрого груза благоприобретенных навыков и не всегда доброкачественных впечатлений. Юноше с заурядной фамилией Иванов нечего было рассчитывать на будущее. При наличии таланта и прилежания только случай мог прийти к нему на помощь.

В 1850 году Иванову исполнилось шестнадцать лет. Ему предстояло пробыть в училище еще два года. Но так как служба балетных актеров, независимо от срока окончания школы, исчислялась с шестнадцатилетнего возраста, Жан Петипа рекомендовал его театру и публике в классическом pas de deux с воспитанницей Н. Н. Амосовой. Дебют состоялся 7 июня 1850 года на сцене Александринского театра в балете «Мельники». С тех пор имя воспитанника Иванова стало появляться на афишах. В том же году Иванов танцевал в дивертисментах польку-шотиш,[1] поставленную танцовщиком А. Н. Пишо для четырех пар. 15 января 1851 года он исполнял вместе с воспитанницей Екатериной Паркачевой pas de deux в дивертисменте бенефисного спектакля А. Е. Мартынова и т. д. Понемногу режиссеры балетной труппы начали вводить Иванова в текущий репертуар. 27 апреля 1851 года, на премьере балета «Крестьянская свадьба», он был единственным воспитанником среди участников мазурки, которую исполняли двенадцать пар.

Первые годы в труппе

20 марта 1852 года Иванов был зачислен в балетную труппу петербургского Большого театра. На первых порах его сольные выступления ограничивались сценой Александринского и Михайловского театров, и появлялся он там в качестве партнера воспитанниц. Среди них была будущая знаменитость М. С. Суровщикова: с ней он танцевал 19 августа 1852 года pas de deux в дивертисменте на сцене Александринского театра и 8 сентября — pas de trois в Михайловском театре. 10 сентября он исполнил с воспитанницей Е. С. Аполлонской демихарактерную польку в дивертисменте Александринского театра. Молодой актер, танцуя с ученицами, любезно шел навстречу просьбам своих бывших учителей, а возглавлявший труппу балетмейстер Перро не имел к тому никакого отношения. В его спектаклях Иванов исполнял только общие кордебалетные танцы и на афишах даже не упоминался, если не считать «Эсмеральды», где изображал одного из многочислен-

---

[1] *Шотишь* (Schottishe) — шотландский хороводный танец, близкий к польке, но исполняемый в более медленном темпе. Получил распространение в Европе начиная с 1848 года.

ных нищих в сцене «Двор чудес». Впрочем, это было уделом не одного новичка Иванова.

В 1850—1853 годах в Петербурге выступала блестящая европейская гастролерша Карлотта Гризи, чье имя, как правило, особо выделяли на афише, добавляя, что данную роль она создала в Париже или Лондоне. Вслед за ней в середине 1853 года приехали танцовщицы Луиза Флери и Роза Гиро. Они заметно уступали Карлотте Гризи, но их условия работы были гораздо почетнее и доходнее, чем условия работы русских танцовщиц. Партнерами гастролерш являлись «первые сюжеты» петербургской сцены — Перро, Петипа, Иогансон, Гюге. Молодой Иванов не мог рассчитывать на подобную честь. Но в труппе, помимо гастролерш, были такие замечательные танцовщицы, как Е. И. Андреянова и Т. П. Смирнова, а кроме того, эта труппа пополнялась новыми, свежими силами из числа воспитанниц школы. И существенно то обстоятельство, что Андреянова и Смирнова, не сговариваясь, обе отметили дарование Иванова.

22 февраля 1853 года Андреянова поставила для своего бенефиса «Венгерскую хижину» Дидло с новой музыкой К. Н. Лядова, где исполняла роль жены графа Рагоцкого. В спектакле приняли участие Карлотта Гризи (Муска) и Жюль Перро (Фридрих). Но и для Иванова нашлась первая в его жизни роль — роль крестьянина Ульриха. На премьере балета в 1817 году ее исполнял любимый русский ученик Дидло — семнадцатилетний Н. О. Гольц, теперь выступивший в роли графа Рагоцкого.

На способного юношу обратила внимание и Смирнова. «Видя меня в классе,— рассказывал Иванов,— она однажды задала мне вопрос, почему я никогда не танцую на сцене отдельных pas и всегда в кордебалете. На это я, разумеется, мог только ответить: «Потому, что мне не дают». Тогда она мне предложила с ней протанцевать в будущем ее бенефисе в балете «Тщетная предосторожность» большое pas de deux». В спектакле, состоявшемся 3 ноября 1853 года, были заняты лучшие силы труппы: Симона (Марселина) – Жюль Перро, Лиза — Роза Гиро, Колен — Х. П. Иогансон, Мишо — А. Н. Пишо, Никез — Т. А. Стуколкин.

Юный дебютант, выдвинутый двумя лучшими русскими танцовщицами той поры, оправдал их надежды. В сентябре 1854 года он даже исполнил на сцене Александринского театра главную роль крестьянина Луки в «Мельниках», опять-таки с русской Нисетой — В. И. Лапшиной. Спектакль был отмечен прессой. «Балет не велик, не отличается ни содержанием, ни великолепною постановкою, ни музыкой, — писал Василько Петров.— Что же, спросите вы, могло в нем понравиться публике? А то, что в нем участвовали одни только молодые артисты и почти все исполнили свое дело крайне добросовестно. Г. Иванов

танцевал так хорошо, что, право, мне кажется, на нашей сцене один только г. Иогансон мог бы исполнить это па с большею отчетливостью и непринужденностью».[1]

Рецензия, едва ли не самая пространная за все сорок лет исполнительской деятельности Иванова, повлияла на отношение начальства к начинающему танцовщику. Перро стал поручать ему сольные танцы и отдельные второстепенные роли в своих балетах. В ноябре 1854 года Иванов сыграл роль друга Мицисласа в «Войне женщин» и сторожа в «Своенравной жене». Но, как следует из дальнейшего рассказа Иванова, первым танцовщиком и заместителем тогдашнего премьера Мариуса Петипа он «сделался также случайно».

Из-за скромности молодой танцовщик иногда и сам пренебрегал возможностью выдвинуться. Ничуть не сожалея о юношеской беспечности, Иванов вспоминал на старости лет, как в 1856 году предпочел поехать в Москву участником коронационных спектаклей, тогда как «по назначению начальства» должен был остаться в Петербурге «в качестве режиссера и балетмейстера». По словам Иванова, «это назначение для меня было ужасно неприятно, во-первых, потому, что оно было вовсе не по моему характеру, и, во-вторых, мне ужасно хотелось побывать в Москве». Он упросил А. Н. Богданова, который всегда «стремился начальствовать и повелевать», заменить его на предложенном посту, а приехав в Москву, поселился не «в особенной комнате с кем-нибудь вдвоем», что ему предлагали, но «в общей громадной зале», где «чудесно, дружно и весело» жилось с молодыми товарищами из кордебалета.

Юношеские поиски

И все-таки в ту пору Иванов еще пробовал доказать свои многосторонние способности. Театр был для Иванова домом в гораздо большей степени, чем холостяцкая квартира, где он, окончив школу, поселился с братом и двумя актерами драмы, братьями известного актера Александринского театра А. М. Максимова. В театре он проводил куда больше времени, чем требовала служба. Молодая энергия искала выхода, не требуя поддержки и награды. Иванова окрыляла взаимная любовь к дочери композитора А. Н. Лядова — танцовщице В. А. Лядовой, окончившей в 1858 году школу. Красавице Лядовой он посвятил свои первые балетмейстерские и композиторские опыты. 3 декабря 1857 года Лядова, тогда еще воспитанница, исполнила вместе с Ивановым поставленное им болеро в опере Обера «Фенелла». Иванов сде-

---

[1] В[асилько] П[етров]. Балет д'Оберваля на Александринской сцене. «Санкт-Петербургские ведомости», 1854, № 208, 19 сентября, стр. 1011. Критик ошибочно приписал балет «Мельники» Добервалю. Это был балет Жана Блаша в петербургской редакции Огюста Пуаро.

лался ее постоянным партнером. 29 апреля 1858 года Лядова, Иванов и Пишо танцевали вальс в шестой картине балета Франсуа Оге «Роберт и Бертрам, или Два вора», поставленного в Петербурге Ф. И. Кшесинским. 29 июля Лядова и Иванов исполнили на сцене летнего Каменноостровского театра неаполитанский танец, поставленный Ивановым. 8 апреля 1858 года в Театре-цирке Лядова и Богданов танцевали мазурку «Pétulance» («Необузданность»); музыку сочинил Иванов.

В декабре 1858 года Иванов подал в дирекцию прошение о «выдаче надлежащего свидетельства» для вступления в брак с Лядовой. Брак состоялся в начале следующего года.

Творческие поиски Иванова были разносторонни. Он не только сочинял музыку, ставил, исполнял и преподавал танцы (14 февраля 1858 года он был назначен преподавателем танцев в двух младших классах воспитанниц театрального училища). Ему хотелось освоить искусство хореографии во всей полноте и объеме. Для характерной танцовщицы Лядовой он создавал мазурки и болеро, но едва ли не больше его притягивал классический танец, и главным образом — в романтическом облике. Проникнуть в эту область было значительно труднее, ибо в ней работал признанный мастер Перро и молодой, но обладавший многими перед Ивановым преимуществами Мариус Петипа. Танцев ставить не удавалось, но о мечте, хотя и неосуществимой, говорят живые картины «Шотландец и Сильфида» и «Жизель», показанные великим постом 17 и 20 февраля 1858 года на сцене Александринского театра. Постановщик Иванов исполнял их с юной Марфой Муравьевой. Каждая из картин воплощала в единственной, остановившей движение позе порыв двух родственных талантов, стремившихся выразить свою поэтическую природу, вырваться из неподвижности в свободную стихию танца. Муравьева вскоре добилась признания ведущей романтической танцовщицы 1860-х годов, но Иванов еще десятки лет исполнял роли, чуждые его актерской натуре. Впрочем, в известном смысле Иванов оказался все же счастливее Муравьевой. Ей удалось сохранить в своем репертуаре некоторые романтические балеты. Но создавать новые роли приходилось в эклектичных постановках Сен-Леона. Не ей уже довелось полвека спустя воплотить поэтический образ Одетты, столь близкий тем, которые грезились двум юным исполнителям живых картин 1857 года.

Репертуар танцовщика

Молодой Иванов бескорыстно любил свое дело. Он посещал все балетные репетиции и спектакли; обладая абсолютным слухом и безупречной памятью, знал наизусть текущий репертуар. Вот почему, когда 18 ноября 1858 года Мариус Петипа заболел в день представления «Маркитантки» и спектакль оказался под угрозой, режиссер балетной труппы И. Ф. Марсель предложил попробовать Иванова

в роли почтаря Ганса, возлюбленного маркитантки Кати́. А. И. Прихунова, исполнявшая роль Кати́, утром прошла с новым партнером сцены и танцы, а вечером Иванов успешно выступил в спектакле. Вскоре, уже без всяких репетиций, Иванов сыграл за Петипа роль Феба в «Эсмеральде», и дирекция взяла на заметку полезного танцовщика.

С ним не очень-то считались. Не принимали во внимание ни его возраст, ни его индивидуальные склонности. В том же 1858 году Иванов исполнил столь различные роли, как Колен в «Тщетной предосторожности» Доберваля, начальник армии сарацинов Адраст в «Армиде» Перро, крестьянин Верра в «Марко Бомбе» Перро, маркиз Бирнеф в «Браке во времена регентства» Петипа. Не церемонились с ним и впоследствии: об этом свидетельствует его рассказ о том, как он «также экспромтом переиграл несколько ролей». То были опять-таки роли совершенно разного плана, принадлежавшие разным исполнителям. В «Эсмеральде» он сыграл, теперь за Ф. И. Кшесинского, романтического злодея Клода Фролло, в «Фаусте» — лирическую роль Валентина за Х. П. Иогансона, а уже значительно позже, когда в Петербурге была поставлена «Коппелия», заменил комедийного актера Т. А. Стуколкина в роли старого Коппелиуса.

Но то, что стало оскорблять потом, вначале казалось лестным Да в 1850-х годах Иванов и не мог рассчитывать на самостоятельное творчество. Даже удачливый М. И. Петипа должен был отступить на второе место с приездом модного хореографа Сен-Леона. В балетах Сен-Леона, во всем противоположных «Сильфиде» и «Жизели», и в небольших балетах Петипа танцовщик продолжал получать второстепенные роли, часто лишенные каких бы то ни было индивидуальных признаков. 3 мая 1859 года он выступил в «Парижском рынке» Петипа. Четверо бродячих актеров итальянцев (Чеккина — Лядова, Скарамуш — Фредерик, Панталоне — Артемьев и Бригелла — Иванов), прерывая основное действие, разыгрывали комическую сценку на рыночной площади. 13 сентября, на премьере балета Сен-Леона «Жовита, или Мексиканские разбойники», Иванов исполнял роль дона Альваро, друга главного героя — дона Альтамирано, которого играл Иогансон. Как и все роли балетных наперсников, эта была совсем бесцветной и сводилась к участию в pas de manteaux с четырьмя подругами героини. 8 октября 1859 года в новом балете Сен-Леона «Сальтарелло, или Страсть к танцам» Иванов, не имея роли в точном смысле слова, исполнял «волынский танец» с Богдановым и четырьмя танцовщицами. В ноябре того же года ему была передана еще одна роль наперсника — Карл в балете Перро «Газельда», раньше принадлежавшая Петипа.

Не мудрено, что долгие годы танцовщик довольствовался и самой ничтожной оплатой своего труда. Один из рапортов, поданных конторой в дирекцию императорских театров в 1860 году, показывает, какой

разрыв существовал между материальным положением неприхотливого танцовщика и его сослуживцев.

«Нижеследующие танцовщики,— говорилось в рапорте,— за обязанностями по театру и за обучение воспитывающихся в театральном училище танцам получают:

Г. Гюге 3200 р. (в том числе как учитель 1200 р.) и ½ бенефиса.
Г. Петипа 3460 р. (в том числе как учитель 960 р.) и ½ бенефиса.
Г. Богданов 1143 р. и 5 р. поспектакльных.
Г. Пишо 1140 р. и 5 р. поспектакльных.
Г. Иванов 900 р. (в том числе как учитель 300 р.)».[1]

Иванов не только не имел бенефисов или хотя бы поспектакльной платы, - весь его заработок в театре и школе был меньше, чем получал Петипа за одни только уроки.

Невзгоды житейские и творческие

Он еще долго терпел бы столь обидное неравенство, если бы не новые обязанности главы семьи. Скудное существование не устраивало его блестящую молодую жену, которую к тому же восстанавливала против него мать — единственная, кого Иванов не помянул добром в своих воспоминаниях. «Между мной и женой,— писал он,— постоянно была моя теща, ведьма, дурная мать. Она постоянно напевала моей жене, чтобы она не обращала много на меня внимания, пользовалась жизнью, пока молода, и веселилась»

Уступкой требованиям семьи явилось «танцовщика санкт-петербургских театров Льва Иванова покорнейшее прошенье» директору А. И. Сабурову от 22 марта 1860 года. «Всегда занимая первые амплуа в балетах,— писал Иванов,— я постоянно старался исполнять их и исполнял, как не безызвестно Вашему превосходительству, с ревностию и удовлетворительным образом, несмотря на ограниченное содержание, которое и в настоящее время не превышает 900 р. сер. в год, хотя исправляю еще должность учителя балетных танцев при воспитанницах в Театральном училище».[2] Но дирекция неохотно отзывалась на просьбы Иванова, которые отныне стали поступать из года в год. Только после пятнадцатилетнего срока службы ему был разрешен полубенефис. Нет сомнения, что он так же безропотно выполнял бы свои обязанности и без этого полубенефиса. Он не был борцом, не умел и создавать себе успех в публике, как некоторые его сверстники, не умел нравиться начальству, а тем более — угождать и льстить.

Все же в 1869 году, когда уехал Сен-Леон и во главе петербургской труппы встал Петипа, Иванов занял освободившееся место

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 1206, л. 28.
[2] Там же, л. 27.

первого танцовщика. Но ничто существенно не переменилось и теперь в условиях его жизни, в отношении к нему со стороны начальства. Например, весной 1874 года он ходатайствовал о такой же поспектаклььной плате, какую получал П. А. Гердт, бывший десятью годами моложе его, но встретил привычный уже отказ.

Тем временем семейная жизнь становилась неблагополучной. Резко сказывалась разница характеров и жизненных стремлений. Иванов не только не умел бороться за свои интересы, но даже и не очень четко представлял себе их. Лядова искала успеха и энергично добивалась его. Положение первой характерной танцовщицы петербургского балета ее не удовлетворяло. В 1866 году она выступила в нескольких водевилях на сцене Александринского театра, а 18 октября 1868 года сыграла там Елену на премьере «Прекрасной Елены» Оффенбаха. Невиданный успех «первой русской опереточной «дивы» Лядовой»[1] ускорил окончательный ее разрыв с мужем. 18 июля 1869 года Иванов обратился в контору императорских театров с просьбой выдать Лядовой «вид на жительство отдельно от моего, с прописанием собственной ей принадлежащею фамилиею».

Развод был, несомненно, тяжелым ударом для Иванова. Менее чем через год (24 марта 1870 года) Лядова умерла, но Иванов только «после семилетнего вдовства вступил во второй законный брак»: 19 июля 1876 года он просил разрешить его брак «с корифеею Варварой Мальчугиной».

К тому времени Иванов уже ничего не ждал от будущего. По сути дела, жизнь так же мало увлекала его творческими интересами, как жизнь любого чиновника средней руки. Теперь в репертуаре Иванова значилось немало первых ролей. Но они редко соответствовали его индивидуальности, точнее — не позволяли эту индивидуальность выявить. Наиболее содержательны были как раз не эти ведущие роли, а всевозможные характерные танцы, хранившие в себе, пусть сильно стилизованное, народное начало.

Среди бесчисленных испанских (самых популярных в балетах Сен-Леона и Петипа), шотландских, норвежских, итальянских, цыганских, даже американских танцев (17 ноября 1866 года в дивертисменте Иванов исполнял с Богдановым и Стуколкиным «американскую фантазию») были танцы славянских народов. Выделялись две пляски в «Коньке-горбунке»: русская пляска первого акта, которую Иванов танцевал с Мадаевой, и так называемый уральский танец с Кошевой в последнем акте. Иванов, исполнявший их на премьере 3 декабря 1864 года, во многом был и соавтором хореографа. Спустя три года после премьеры он был «встречен громкими и вполне заслуженными

---

[1] М. Янковский. Оперетта, стр. 227.

аплодисментами», когда вышел исполнять русскую пляску в очередном спектакле.[1]

Подлинности национального порядка не было в партиях таких героев балетов Сен-Леона, как Стернгольд в «Фиаметте» (1864), Петро в «Золотой рыбке» и Джон Баркер в «Метеоре» (1867), Ханчунг в «Лилии» (1869). Не могли похвалиться такой подлинностью и многие герои балетов Петипа 1860—1870-х годов — Эрнест во «Флориде» (1866), Гигес в «Царе Кандавле» (1868), Вильгельм в «Трильби» (1875) и Солор в «Баядерке» (1877). То были статичные персонажи, к тому же лишенные главного выразительного средства балетного актера — танца. Иванову часто не приходилось даже поддерживать балерину в ансамблевом номере: для этого, как правило, вводился некий дополнительный персонаж. Исполнителем подобных партий был П. А. Гердт. Он постепенно оттеснил Иванова и занял положение премьера петербургской труппы.

Не удивительно, что Иванов все чаще прибегал к дающему забвение стаканчику. Только и радовала его добрая выпивка у неизменного Доминика (ресторан на Невском), в компании таких же ничего не ожидающих от жизни сослуживцев, да еще... музыка.

О музыкальности Иванова ходили легенды. «Музыкальные способности Иванова, — вспоминал А. В. Ширяев, — были феноменальны. Однажды, помнится, Антон Григорьевич Рубинштейн проигрывал в репетиционном зале свой балет «Виноградная лоза». Не успел композитор покинуть зал, как Иванов сел за рояль и по слуху воспроизвел почти всю музыку Рубинштейна».[2] Рассказ Ширяева подтверждала Вазем. Она вспоминала, как восхищался тогда Рубинштейн: «Такого явления, по его словам, он на своем музыкальном пути не встречал никогда».[3]

Но музыкальные способности Иванова развивались в безвкусной, порой антихудожественной среде тогдашнего балетного музицирования. Скромность Иванова сказалась и в его музыкальном сочинительстве. По-видимому, он не записывал своей музыки, что, может быть, было ему и трудно, так как в школе ничему подобному не учили. Если дело доходило до публичного исполнения, он обращался за помощью к музыкально грамотным людям. Например, в 1867 году, когда в Красносельском театре исполняли его гимн в честь посетившего Россию греческого короля Оттона I, музыку оркестровал капельмейстер Александринского театра Э. А. Кламрот.[4] Афиши казенных театров называли

---

[1] Петербургская хроника. «Голос», 1867, № 347, 16 декабря, стр. 3.
[2] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 64.
[3] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 120.
[4] «Антракт», 1867, № 26, 2 июля, стр. 6.

и отдельные танцы на музыку Льва Иванова. Чаще это были мазурки и чардаши, но иногда и классические танцы. Например, в 1878 году Е. П. Соколова, выступая в роли Царь-девицы («Конек-горбунок»), танцевала «новую вариацию, сочиненную для нее балетмейстером г. Петипа, под музыку соч. танцовщика и дилетанта-музыканта Л. Иванова».[1]

Закат исполнительской деятельности

Иванов-танцовщик без боя сдавал позиции. Сходили со сцены балеты романтического репертуара, где ему удалось выступить считанное количество раз: в 1866 году он исполнил роль Фабио в «Сатанилле» Мазилье, в 1867 году — Фауста в «Фаусте» и графа в «Своенравной жене» Перро, Ахмета в «Пери» Коралли. Новые балеты не приносили творческого удовлетворения. Даже наиболее живая роль — Базиль в «Дон Кихоте» Петипа (1871) — сводилась к концу спектакля на нет, так как Гердт, а не Базиль — Иванов, танцевал в последнем акте с Китри — Вергиной. В том же 1871 году Гердт танцевал партию Аполлона рядом с Ивановым, мимировавшим роль Эндимиона, в балете Петипа «Две звезды». В 1872 году Петипа поручил Иванову роль графа де Мелен, ловеласа и глупца, в балете «Камарго», где Гердт исполнял все сложные танцевальные номера с Камарго — Гранцовой. В 1876 году Иванов сыграл второстепенные роли царя Акаста и Гения тьмы в балете «Приключения Пелея» с Пелеем — Гердтом. В «Жизели» (1878) Гердт исполнял танцевальную партию Альбера, а Иванов — мимическую роль герцога. Наконец, в «Роксане» (1878) он вернулся к амплуа наперсников, исполнив роль Янко, друга главного героя Марко, которого играл Гердт. Затем пестрый список дополнили величественный злодей Али-бен-Тамарат в «Зорайе» (1881), разбитной сержант Бриду в возобновленной «Пакеретте» Сен-Леона (1882), изящный учитель танцев Милон в «Приказе короля» (1886), надменный герцог в «Катарине» (1888). Во всех этих балетах первые роли принадлежали Гердту и, собственно говоря, принадлежали ему по праву.

Дело было не только в том, что Гердт был моложе Иванова. Воспитанный на балетах Петипа, он был идеальным их исполнителем. Сохраняя достоинство и непринужденность в самых ходульных ролях, он умел даже поэтизировать их. Кроме того, Гердт до конца своей долгой актерской деятельности безупречно владел формой, тогда как Иванов из-за отсутствия творческих стимулов и по врожденной беспечности рано перестал тренироваться, потерял необходимую для танцовщика подтянутость и стройность. На выступления Гердта ездили специально. А в рецензиях даже на бенефисные спектакли Иванова его

[1] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1878, № 242, 8 декабря, стр 2.

имя лишь упоминалось. «Бенефисы нашего заслуженного танцовщика Л. Иванова привлекают обыкновенно многочисленную публику...» — начиналась одна из таких рецензий,[1] но далее, в подробном разборе «Дочери фараона», речь шла обо всех исполнительницах — от Вазем — Аспиччии до корифеек, а о самом Иванове в роли Таора не говорилось ни слова.

С добродушной усмешкой, как о доморощенном таланте, писал об Иванове фельетонист Н. А. Лейкин. Персонажи одной из сценок Лейкина, члены купеческого семейства, присутствовали на «Корсаре», где Конрада играл Иванов (спектакль можно точно датировать: он шел 30 ноября 1880 года, впервые по возобновлении, в бенефис Е. П. Соколовой). Разговор начинала купчиха:

«— Ах, какой вышел! В белом салопе, в белой юпке и в красных ногавках! Это разбойник будет, что ли?

— Это-то-с? Это, маменька, Лев Иваныч Иванов тальянским черкесом переряженный — вот это кто-с,— отвечает с усмешкой зять.— Они у нас дрова покупали, так мы их очень чудесно знаем и сейчас узнали по облику...»[2]

Не только шутки юмористов, но и похвалы записных критиков содержали обычно мало данных об индивидуальности Иванова актера. Они лишь в самой общей, расплывчатой форме подтверждали тот факт, что Иванов был актером, привлекавшим внимание и внимания достойным.

С начала 1880-х годов Иванов все реже появлялся на сцене. Его роли, одна за другой, переходили к другим танцовщикам. Сравнивая этих последних с Ивановым, критика теперь, задним числом, воздавала должное первому исполнителю — и опять же в самых общих словах. В 1887 году Н. М. Безобразов писал — уже в прошедшем времени,— что Иванов был известен публике «как выдающийся балетный артист, долгое время не имевший себе соперников по нашей балетной сцене, как характерный танцовщик и превосходный артист на мимические роли».[3] Когда в балете «Зорайя» в роли вождя мавританского племени «за отсутствием г. Иванова выступил в первый раз г. Бекефи», критик А. А. Плещеев признал, что «в такой серьезной мимической роли он далеко уступал г. Иванову: в нем не было того достоинства, той гордости значительного восточного полководца, которыми отличался

---

[1] S [К. А. Скальковский] Бенефис г. Иванова «Санкт-Петербургские ведомости», 1874, № 284, 15 октября, стр. 2

[2] Н. Лейкин. Корсар (Сценка). «Петербургская газета», 1880, № 236, 2 декабря, стр. 3.

[3] Н. Б[езобразов]. «Гарлемский тюльпан» Л. Иванова. «Русская газета», 1887, № 275, 6 октября, стр. 3.

первый как артист опытный и трудно заменимый в подобных ролях».[1] Но время брало свое, и заменять Иванова-актера удавалось все чаще.

Иванов выступил на сцене последний раз 3 января 1893 года в свой бенефис. В заключительном дивертисменте «бенефициант, которого можно уже называть маститым — ему 57-й год (59-й.— *В. К.*), с шиком протанцевал с г-жой Петипа 1 испанское па»,— сообщал Н. М. Безобразов.[2]

Так завершилась сорокалетняя деятельность танцовщика. Она не знала неудач, не знала и головокружительных подъемов.

Беспристрастную характеристику Иванова-исполнителя оставила одна из его партнерш и учениц — балерина Е. О. Вазем. По ее словам, «Иванов был первоклассным, художественно законченным, весьма опытным классическим танцовщиком-солистом с очень приятным для глаза, спокойным, корректным танцем и хорошим партнером балерины... Каких-либо особенных блесток в классике Иванова я не помню,— он справлялся одинаково хорошо со всеми своими танцами, никогда ничего не портя. Любил он выступать и в характерном жанре, был здесь очень эффектен и изящен... Как мимический артист он за свою продолжительную службу переиграл длиннейший ряд первых ролей, был в них всегда на своем месте, импозантен и в меру выразителен, но никаких особенно рельефных образов из его обширнейшего репертуара мне в память не врезалось. Его дарование светило ровным светом, без вспышек».[3]

В должности второго балетмейстера

В том обстоятельстве, что к началу 1880-х годов Иванов почти отошел от исполнительской деятельности, впрочем, не было ничего удивительного: к тому времени он провел на сцене тридцать лет, даже считая со времени официального выпуска (1852). Пора было подумывать об уходе на пенсию: срок обязательной службы давно миновал. И снова, как всегда у Иванова, в его судьбу вмешался случай.

В 1882 году начальство не поладило с режиссером петербургской балетной труппы А. Н. Богдановым и отправило его в Москву. На его место был назначен незлобивый и, следовательно, более «удобный» Иванов. «Это для меня было как обух по лбу, — сокрушенно признавался Иванов, — я никогда не рассчитывал быть ни режиссером, ни балетмейстером, зная свой слишком добрый и слабый характер».

---

[1] А. П[лещеев] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1889, № 250, 12 сентября, стр. 3.

[2] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1893, № 3, 4 января, стр. 3.

[3] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 116—117.

О том, как относились к новому режиссеру товарищи, ставшие его подчиненными, свидетельствует газетная хроникальная заметка 1885 года: «18 февраля в балетной труппе происходило торжество, имевшее совершенно семейный характер; утром, в 12 часов, вся труппа собралась в одной из зал театрального училища приветствовать своего искренне любимого режиссера Л. И. Иванова по случаю 35-летней его службы на балетной сцене... В этом чествовании сказалось неподдельное сочувствие к юбиляру как к талантливому артисту и редкой, прекрасной души человеку».[1]

Слово «сочувствие» не было случайным. Петипа, требуя в труппе железной дисциплины, считал Иванова администратором слишком бесхарактерным. Через месяц после упомянутого чествования, в марте 1885 года на это место был назначен бывший режиссер итальянской оперы Альберт Де-Сеньи. «Меня же, — отмечал Иванов, — сделали вторым балетмейстером, чем я был очень доволен, потому что должность режиссера весьма беспокойна; хотя быть балетмейстером тоже не особенно покойно, но все же лучше».

Так отнесся пятидесятилетний Иванов к нежданно открывшейся перед ним творческой перспективе. Он был усталым и изверившимся человеком, а кроме того отлично понимал, что при диктаторе Петипа сама перспектива являлась не слишком обещающей.

Первое время он еще выступал на сцене — в случаях срочной замены кого-нибудь из заболевших артистов. Этих случаев «было много», — писала «Петербургская газета» 30 января 1886 года и именно их ставила Иванову в главную заслугу. Хвалили второго балетмейстера и за необыкновенную память, «которой удивляются все в балете». Благодаря этому «г. Иванов приносит большую пользу при возобновлении старых балетов». «Отличаясь замечательною памятью на танцы, — свидетельствовал Безобразов, — г. Иванов служит живою справочною книгою, к услугам которой всегда обращались при возобновлении старых балетов».[2]

Теперь возобновлением балетов и постановкой танцев для оперных и драматических спектаклей в основном и ограничивались обязанности Иванова-балетмейстера. В первый же год службы он поставил лезгинку, которую исполняли балетные артисты в драме А. И. Пальма «Грешница», шедшей на сцене Александринского театра. 15 декабря 1885 года, по случаю двадцатипятилетия службы Гердта и с участием Цукки была показана в постановке Иванова «Тщетная предосторожность» на музыку Гертеля. Десять лет спустя, по поводу очередного

---

[1] «Петербургская газета», 1885, № 49, 20 февраля, стр. 3.

[2] Н. Б[езобразов]. «Гарлемский тюльпан» Л. Иванова. «Русская газета», 1887, № 275, 6 октября, стр 3.

возобновления этого балета, Безобразов замечал: «Все танцы «Тщетной предосторожности» поставлены балетмейстером Л. И. Ивановым со вкусом, в особенности кордебалетные балабиле».[1]

Мало радости приносила ему и преподавательская деятельность в школе, ибо доброта — не главное достоинство учителя классического танца, науки суровой, подчас жестокой. По словам Е. О. Вазем, он «никогда не был хорошим педагогом — главным образом вследствие природной мягкости и апатичности своего характера. Он не был способен заставить учиться и не умел поддерживать дисциплину».[2] О том же свидетельствовала А. Я. Ваганова, учившаяся два года в классе Иванова. Это были «два года безделья,— писала она.— Находясь уже в почтенном возрасте, Лев Иванович являлся со своей скрипкой (он на ней сам аккомпанировал) с хроническим опозданием... Урок велся лениво и приводил к малым результатам. Да и программа была довольно неопределенной». И тут же Ваганова противопоставляла классу Иванова класс Вазем: «Необыкновенно строгая, требовательная, она сразу ошеломляла учащихся, привыкших к апатичности и полному равнодушию в классе Л. И. Иванова».[3]

При всем том среди учениц Иванова было немало выдающихся танцовщиц — другое дело, что сам Иванов меньше кого бы то ни было ставил себе в заслугу их успехи: он просто искренне радовался этим успехам. А. А. Плещеев вспоминал, что когда 25 ноября 1886 года покидала сцену Е. П. Соколова, на ее чествовании «первый учитель Евгении Павловны, Л. И. Иванов, пытался сказать слово, но волнение не дозволило ему этого сделать. За него говорил М. И. Петипа».[4] Петипа и во многих других случаях вызывался говорить за Иванова.

Если доброта и непритязательность Льва Иванова, по мнению главного балетмейстера Петипа, не годились для режиссера, чьи обязанности носили тогда чисто административный характер, то для второго балетмейстера, по мнению того же Петипа, они были драгоценными качествами. Именно такой помощник, беспрекословно выполнявший любые поручения, но никогда не претендовавший на самостоятельное творчество, устраивал привыкшего к единовластию хозяина петербургского балета. Поручений было достаточно, и второй балетмейстер редко сидел без дела. Особенно много работы выпадало на его долю в весенние и летние месяцы, когда на сценах Каменноостровского театра в Петербурге и театра в Красном Селе ставились неболь-

---

[1] Н. Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1894, № 265, 27 сентября, стр. 3.

[2] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 29.

[3] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы. Л.— М., «Искусство», 1958, стр. 37.

[4] Александр Плещеев. Наш балет, стр. 292.

шие балеты и обширные дивертисменты. Для последних Лев Иванов сочинил несметное количество классических и характерных танцев. Время от времени Петипа посылал Иванова в Москву для постановки на тамошней сцене петербургских балетов. Постоянно сочинял Иванов и танцы в оперных спектаклях.

Долгое время работа оперного балетмейстера была наиболее содержательной частью деятельности Иванова, а в какой-то мере и школой. Будущий создатель «Лебединого озера» сталкивался с музыкальным материалом, значительно превосходившим музыку балетных спектаклей. Правда, работа в опере по самим своим условиям имела ремесленный характер. Тут дозволялось ограниченное количество исполнителей, к тому же, как правило, второстепенных. Ограничивалось и количество репетиций: оперы вообще ставились небрежнее, чем балеты, а танцевальные сцены в них считались подробностью далеко не главной. Но то, что было для Петипа, постоянно работавшего над очередным большим балетом, делом маловажным, являлось тогда для Иванова единственной сферой творческого самоопределения.

Незаметная, порой кончавшаяся неудачей работа в опере была существенно важна для Иванова-хореографа. Образность, эмоциональность музыки крупных композиторов не могла не воздействовать на вынужденно молчавшую прежде творческую фантазию. Иногда эта фантазия давала яркие вспышки. Так было в 1890 году при постановке «Князя Игоря», когда необычайная музыкальность Льва Иванова привела к интуитивно верному пластическому воплощению образов Бородина. В постановке половецких плясок впервые проявился гений Иванова. Во времена, когда и речи не было о сотрудничестве режиссера оперы, художника и балетмейстера, необразованный, предоставленный самому себе Иванов мог только от музыки идти к своим хореографическим решениям, на которые затем опирался работавший в совершенно других условиях Фокин.

Музыка значила для Иванова неизмеримо больше, чем для всех хореографов, работавших до него или рядом с ним. Хореографы прошлого видели в музыке служанку балетного действия, необходимый, порой важный, но подчиненный компонент спектакля. Историческая заслуга Петипа состояла в том, что, работая с заурядной, иногда просто плохой музыкой, он подготовил современные ему выразительные средства балета к соединению с симфонической музыкой Чайковского и Глазунова, а потом многое практически осуществил в этом союзе. Но, оставаясь верным своей исходной творческой программе, Петипа всегда был готов идти на компромисс и обращался к любому музыкальному сопровождению балетного спектакля. Иванов ни по своему положению в театре, ни по свойствам характера не мог открыто декларировать свое отношение — не четко выработанный взгляд, а именно

отношение — к музыке. Но для него музыка была хозяйкой балета, движущей силой, определяющей сущность балетного образа.

В этом была беда, но в этом была и причина всех достижений Иванова-хореографа.

Беда состояла в том, что, во-первых, он и сам не понимал своей безусловной зависимости от достоинств воплощаемой музыки, а во-вторых, если бы даже и понимал, то не мог бы выбирать только доброкачественную музыку. Подчиненное положение второго балетмейстера, искренняя вера в превосходство Петипа («хотя я и не обладаю таким талантом, как г. Петипа, но все же ставлю балеты не хуже многих других балетмейстеров») не позволили бы ему отказаться от любой постановки, назначенной начальством.

В то же время зависимость хореографа от музыки была исторически обусловлена развитием мирового и в первую очередь русского балетного театра. Трагедия Петипа состояла в том, что, дав волю и права в балете могущественному духу — русской музыке, он пытался в своих последних работах если не запрятать этот дух обратно, то, по крайней мере, отдалить его от балета. В этом была закономерная и вместе с тем глубоко субъективная причина его кризиса. Трагедия Иванова зависела не от него самого, а от обстоятельств, от его положения в театре. Объективно же тенденции его творчества совпадали с тенденциями развития русского балета, и потому лучшие (пусть считанные) работы Иванова оказались прогрессивнее, чем обширное и само по себе чрезвычайно ценное наследие Петипа.

«Очарованный лес»

Удачи и неудачи Иванова-хореографа всегда были прямо пропорциональны качествам музыкального материала. 24 марта 1887 года он поставил для экзаменационного спектакля театрального училища одноактный балет «Очарованный лес». То был первый самостоятельный опыт как для Иванова, так и для композитора Р. Е. Дриго, который с 1 сентября 1886 года, после закрытия казенной итальянской оперы, числился капельмейстером оркестра балетной труппы.[1]

Впервые не связанный опекой Петипа, балетмейстер попробовал осуществить в школьном спектакле стремления своей юности. Несложный сюжет «Очарованного леса» варьировал романтическую тематику балета 1830—1840-х годов. В известной мере он перекликался и с балетом «Корригана», поставленным в 1880 году Луи Мерантом по сценарию Франсуа Коппе на музыку Шарля Видора, последним удачным балетом парижской Оперы, прошедшим на сцене более ста раз.

Героиню «Очарованного леса» венгерскую крестьянку Ильку (эту роль исполняла талантливая, рано умершая А. И. Виноградова) за-

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 13, д. 340, л. 1 об.

стигала в лесу гроза. Привлеченный красотою девушки, Гений леса (Н. Г. Легат) предлагал ей остаться в лесу и быть повелительницей дриад. Разгневанный отказом, он собирался жестоко наказать ее, но подоспевший жених Иоси (Н. Л. Гавликовский) и другие крестьяне выручали Ильку из беды.

Присущее романтическому балету сочетание фантастики и фольклора воплощалось в классическом и характерном танце. Балет начинался развернутым ансамблем дриад, в котором выделялись две солистки (наподобие ансамбля вилис в «Жизели»). Появлялась Илька, и танец становился действенным: дриады окружали героиню и как бы захватывали ее в плен. Гений леса, восхищенный, предлагал ей власть в развернутом pas d'action, где участвовали также дриады и маленькие гении — воспитанницы. В финале Илька, Иоси и другие крестьяне исполняли национальный венгерский танец — чардаш.

Музыка Дриго, непосредственная, свежая, подкупающая изяществом и гибкостью мелодического рисунка, по-своему также воскрешала традиции романтического балета. Это обусловило цельность простых, но поэтических решений хореографа, прозрачность и легкость танцевального ансамбля дриад, темперамент народной пляски.

Спектакль имел небывалую для школьных балетов прессу и даже вызвал своего рода полемику. Похвальный отзыв Н. М. Безобразова 28 марта напечатали слово в слово «Русская газета» и «Санкт-Петербургские ведомости». Безобразов считал первый опыт хореографа «более чем удачным», находил, что в нем «даровитый артист сумел показать много вкуса». В заключение критик объявлял успех Иванова «потому особенно ценным, что он на нашей сцене является свежим элементом, чуждым той рутины, которая водворилась в нашем балете. Г. Иванов легко может постепенно заместить г. Петипа. Песенка нашего балетмейстера уже спета, и как «всякому овощу бывает свое время», так и хореографическому сочинительству маститого Петипа приходит конец».

Столь категоричное и, в общем, несправедливое к Петипа заявление вызвало немедленную отповедь. Газета Худекова риторически вопрошала: «Откуда только вербуются подобные юродивые и безобразные ценители и судьи?», прямо намекая на фамилию критика. Самый балет был оценен как «довольно грациозная безделка в смысле танцев», программа которой «слишком жидка и ничтожна и положительно не представляет ни малейшего интереса новизны». Замечание было характерно для Худекова, сторонника многоактных помпезных зрелищ, чуждого лирическим поискам Иванова. Все-таки и его «Петербургская газета» должна была признать 29 марта: «Судя по этому первому опыту, г. Л. Иванов в хореографическом отношении может заявить

себя впоследствии артистом способным на создание произведений более серьезных».

Положительное в целом мнение критики подтвердили зрители, столь единодушно одобрившие «Очарованный лес», что дирекция включила этот балет в репертуар, заменив воспитанников актерами. Премьера состоялась 3 мая 1887 года с участием лучших сил труппы. Роль Ильки исполняла В. А. Никитина, Иоси — А. Ф. Бекефи, Гения леса — П. А. Гердт, сольные партии дриад — К. М. Куличевская и А. Г. Недремская.

Хотя в театре «Очарованный лес» обставили «бедновато», а костюмы были «положительно безвкусны»,[1] он снова имел большой успех. Сожалея о скверном оформлении спектакля, один из критиков восклицал: «Жаль, очень жаль, потому что балет гг. Иванова и Дриго очень миленькая вещица, достойная большего внимания со стороны господ костюмеров и художников».[2] В. А. Никитиной на премьере «была поднесена такая масса цветов, — сообщал рецензент,— что можно подумать, что опустошены все цветочные магазины».

Как бы закрепляя успех спектакля, дирекция тут же объявила «Очарованный лес» и в репертуаре летнего сезона Красносельского театра.

«Гарлемский тюльпан»

4 октября того же 1887 года был показан второй балет Иванова — «Гарлемский тюльпан». На афише премьеры он значился как «фантастический балет в 3 действиях и 4 картинах сочинения Л. Иванова, музыка Б. Шель, поставленный балетмейстерами М. Петипа и Л. Ивановым». Часть петербургской критики утверждала, что «большую пользу новому балету принесло un coup de maître[3] такого первоклассного художника, как г. Петипа».

Сценарий Иванова не блистал оригинальной выдумкой. Молодой голландец Питерс (П. А. Гердт) любил крестьянскую девушку сироту Эмму (Эмма Бессоне). Родители хотели женить его на богатой невесте. Сироте покровительствовала цыганка-колдунья. Она завлекала юношу на поле тюльпанов — очарованных девушек, среди которых находилась и его возлюбленная Поцелуй Питерса уничтожал чары, отец соглашался на его брак с Эммой и даже оставленная невеста благополучно выходила замуж за другого претендента на ее руку и сердце.

Критик «Новостей и Биржевой газеты» 5 октября 1887 года справедливо упрекал «Гарлемский тюльпан» в том, что его сюжет «ординарен и прост и, разумеется, не может не влиять неблагоприятно на

---

[1] Н. Б[езобразов]. Балет. «Русская газета», 1887, № 122, 5 мая, стр. 3.
[2] Кресло 1-го ряда. Балет. «Минута», 1887, № 114, 5 мая, стр. 3.
[3] Прикосновение мастера (*франц.*).

весь балет, в танцы которого хотя и вложено немало таланта». О том же писал впоследствии А. А. Плещеев. «Очень жаль,— замечал он,— что Л. И. Иванов напал на скучный сюжет, потратив столько труда и таланта на постановку разнообразных танцев... Танцев в «Гарлемском тюльпане» столько, что хватило бы на два балета, и постановка их заслуживала полной похвалы».[1]

Впрочем, в оценке хореографии мнения разошлись.

Две рецензии «Петербургского листка» 5 и 6 октября сообщали, что новый балет «в смысле хореографии оказался более чем из посредственных», а танцев в нем «вовсе нет, за исключением головоломных труднейших «па», исполняемых г-жою Бессоне мастерски».

Дважды высказалась по поводу «Гарлемского тюльпана» и «Петербургская газета». 5 октября в анонимной рецензии говорилось, что «г. Л. Иванов остался верен традициям нашего петербургского балета и, вдохновленный «Жизелями», хотел создать нечто особенное, поэтическое, но, увы, до прототипа его «Тюльпану» далеко!.. блеска фантазии, этого необходимого элемента в балете, у него недостало, несмотря на то, что весь его балет смотрится с удовольствием благодаря искусно поставленным для первой танцовщицы танцам». Во второй рецензии, появившейся назавтра, А. А. Плещеев оценивал спектакль куда более положительно. «По обилию танцев и групп, — писал он, — выдается второе действие, в котором обращает на себя внимание поэтическая «scène de séduction» г-жи Бессоне и г. Гердта, отличающаяся свежестью и имеющая мало общего с подобными сценами в других балетах. Танцы бабочек поставлены прекрасно». Критик считал, что после «Очарованного леса» Иванов «сделал значительный шаг вперед. Этот первый опыт, несмотря на некоторые пробелы и недочеты, выказал и хорошие стороны как в общей постановке, в сочинении групп и довольно оригинальных танцев, так и в стройных движениях кордебалета».

Танцы «Гарлемского тюльпана» заслужили похвалу и «Русской газеты». «Все они очень красиво и оригинально поставлены: особенно эффектны адажио первого и второго актов», — сообщалось 3 октября, сразу после генеральной репетиции. Н. М. Безобразов, продолжая поддерживать Иванова в пику Петипа, отмечал там 6 октября, что в хореографии спектакля «нет тех неизменных и бесконечных арабеск (здесь: симметричного орнамента в танцах кордебалета.— *В. К.*), постоянное созерцание которых в большинстве наших балетов делает некоторые классические танцы невыносимо скучными».

Противоречивость оценок была закономерна, поскольку отражала действительные противоречия спектакля. До известной степени правы

---

[1] Александр Плещеев Наш балет, стр 300—301

были даже те, кто укорял Иванова за излишнюю верность «Жизелям». Можно было следовать отдельным принципам поэтики романтического балета, но уже нельзя было создать произведение, буквально повторявшее спектакли 1830—1840-х годов. Впрочем, сочиняя сюжет «Гарлемского тюльпана», Иванов вряд ли намеренно хотел возвратиться к романтическому театру. Скорее то был сколок с известных ему опытов переосмысления романтической темы в балете последующей поры.

Верность «Жизелям» была не в сценарной трактовке темы: балет второй половины XIX века неоднократно искал сочетания фантастики и фольклора, но до прихода Чайковского это удавалось ему далеко не так, как в «Жизели». Такая верность намечалась больше, чем в спектаклях других балетмейстеров (включая Сен-Леона, Соколова, Петипа), в хореографии «Гарлемского тюльпана». Именно здесь Иванов переставал быть эпигоном и стремился воплотить свой собственный идеал танцевальной образности. Здесь он был вполне последователен, продолжая «Гарлемским тюльпаном» начатое в «Очарованном лесе». Но если в «Очарованном лесе» он нашел поддержку в музыке Дриго, то музыка Шеля к «Гарлемскому тюльпану» тормозила его творческое воображение.

Музыка эта, там, где она не являлась откровенно компилятивной, воспроизводящей то марш из «Африканки» Мейербера, то pizzicato из «Сильвии» Делиба, то попросту мелодии модных вальсов, была монотонна, лишена образности. «Спешность работы дает себя местами чувствовать», — указывали «Новости и Биржевая газета». Даже снисходительная к балетной музыке «Петербургская газета» сделала композитору весьма сомнительный комплимент, заметив, что его музыка, «с одной стороны, скучна и не всегда соответствует характеру танцев и действия, а с другой стороны, есть вальсики, галопики!»

Вальсики и галопики Минкуса были материалом, на котором Петипа создал и ансамбль теней в «Баядерке». Хореография этого ансамбля оказала несомненное влияние на балетмейстерский опыт Иванова, вплоть до вершины его творчества — ансамбля лебедей в «Лебедином озере» Чайковского. Но, идя к танцевальному симфонизму, сам Иванов мог достичь цели только при наличии полноценной музыки.

Вот почему сцены очарованных тюльпанов представляли собой лишь робкую попытку самостоятельного обращения к средствам классического танца. Главная новизна хореографического замысла заключалась в отказе от обязательной симметрии групп и переходов танцующих; облегченность как общего рисунка, так и отдельных поз и движений противостояла фигурным построениям Петипа. Каждая участница ансамбля, не нарушая единства, переставала быть только деталью орнамента, получая свой, хотя и сливающийся с общим хором голос. Но этот пластический хор, лишенный тематической опоры в музыке,

звучал неразвито, подчас и нестройно. Учитывая данные технически крепкой, но тяжеловатой, грубо сложенной балерины Бессоне, Иванов должен был сочинять для нее виртуозные вариации, которые, вероятно, редактировал и подправлял Петипа. Следующая гастролерша, Карлотта Брианца, дебютировавшая на петербургской сцене 15 января 1889 года в «Гарлемском тюльпане», исполняла во втором акте новую вставную вариацию на музыку Стефани. Все это нарушало цельность, ломало общий хореографический рисунок. Достаточно трафаретны были и характерные танцы — голландский, матлот и т. п., сбившиеся на нормативные правила Петипа.

Если оценивать хореографию «Гарлемского тюльпана» с высоты последующих крупнейших достижений Иванова, ее надо признать скорее традиционной, нежели новаторской. Но для своего времени, в свете распространенных требований, и она казалась высококачественной, во многом новой. Именно ее прежде всего выделял в упоминавшейся рецензии Безобразов: «Танцы в балете стоят на первом плане... Все они сочинены г. Ивановым, которому немало помог в окончательной постановке балета г. Петипа, очень искусно и показывают в балетмейстере тонко развитый вкус. Особенно хороши все четыре адажио первой танцовщицы, grand pas des tulipes de Harlem и народные танцы: Frison (г-жа Недремская), Néerlandaise (г-жа Жукова 2-я) и danse des matelots (кордебалет). Группы в классических танцах отличаются новизною и разнообразием». Зрители разделяли эту оценку, поскольку балет относительно прочно утвердился в текущем репертуаре Мариинского театра.

На пути Иванова к «Лебединому озеру» его балеты «Очарованный лес» и в особенности «Гарлемский тюльпан» явились важными первоначальными пробами. Иванов держал трудный экзамен на мастерство хореографа и выдержал его достаточно успешно в глазах современников.

За два последующих года Иванов поставил танцы в пяти операх на сцене Мариинского театра, а также вакхический танец в драме В. П. Буренина «Смерть Агриппины» для Александринского театра. Он постоянно ездил в Москву, а в промежутке между уходом А. Н. Богданова и приездом нового балетмейстера Хосе Мендеса, осенью 1889 года, руководил всей работой московского балета, поставив попутно танцы в комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь».[1]

Среди пестрых будничных дел выделялись только половецкие пляски в опере «Князь Игорь». Но эта замечательная работа не была отмечена критикой, а сам Иванов, разумеется, не склонен был придавать ей значение.

---

[1] «Артист», 1889, кн. 1, сентябрь, стр. 131

Спектакли в Красном Селе

По обязанностям второго балетмейстера Иванов, кроме всего, возглавлял летние спектакли балета в Красном Селе, в двух десятках верст от Петербурга. Красносельский театр, открывшийся еще 4 июля 1851 года, издавна представлял собой своеобразный филиал театров императорских. В публике были почти сплошь гвардейские офицеры, завсегдатаи балетных премьер и бенефисов, поклонники танца и танцовщиц. А поскольку офицеры находились теперь в летних лагерях, то и балет отправлялся вслед за своими главными ценителями, к месту учений и маневров. Соответственно строился и репертуар. Преобладали короткие балеты, водевили, дивертисменты не слишком серьезного содержания. Не слишком много творческих сил отдавал им вначале и Л. И. Иванов. В 1887 году театральная хроника сообщала: «В настоящем сезоне балетные спектакли в Красносельском театре не представляют особенного интереса... Некоторое внимание публики и оживление вызвал последний дивертисмент из малороссийских характерных танцев, очень ловко поставленный вторым балетмейстером г. Л. Ивановым».[1]

Иванов оставался бессменным руководителем красносельских балетных представлений. Это был единственный участок его работы, на котором он в какой-то степени мог чувствовать себя хозяином. Но и летняя сцена не стала площадкой подлинных экспериментов. Здесь возобновлялись отрывки забытых старых балетов и создавались новые произведения, здесь выступали лучшие мастера труппы. Показательна, например, программа открытия сезона 1900 года, последнего, которым руководил Иванов. Исполнялись полонез на музыку Л. И. Иванова и И. Л. Розенфельда (М. Ф. Кшесинская, О. И. Преображенская, А. В. Ширяев, Н. Г. Легат и др.), pas de six из «Маркитантки» (А. П. Павлова, М. М. Фокин, А. Я. Ваганова и др.), тирольский танец (О. И. Преображенская, А. В. Ширяев), классическое pas de deux (М. Ф. Кшесинская и Н. Г. Легат) и др. Почти все эти номера были сочинены Ивановым или возобновлены им в собственной редакции. Но ни один не выдавался над обычным уровнем блестящего дивертисмента.

Дивертисментами не ограничилась постановочная деятельность Иванова в Красносельском театре. 29 июня 1888 года здесь был показан его одноактный балет «Севильская красавица» на музыку, набранную из произведений разных авторов. Спектакль не претендовал на особую содержательность и обладал многими общими признаками красносельских развлекательных зрелищ. Вместе с тем балет был насыщен танцами и позволял В. А. Никитиной блеснуть мастерством в главной роли Пепиты.

---

[1] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1887, № 199, 23 июля, стр. 3.

Для судьбы хореографа новый балет представлял интерес как один из свежих опытов обогащения классического танца мотивами национальной, в данном случае испанской характерности. В этом плане выделялся ансамблевый «Valse Espagnole», сольные партии которого исполняли классические танцовщики А. И. Виноградова и С. С. Литавкин, ансамбль шести классических танцовщиц «Mandolinata» с участием А. Г. Недремской, М. К. Андерсон и др.

Благодаря неприхотливому лирико-комедийному сюжету и сквозной танцевальности действия, балет пользовался успехом на протяжении нескольких красносельских сезонов.

Еще более отвечал специфике пригородной сцены одноактный анакреонтический балет Иванова «Шалость Амура» на музыку А. А. Фридмана, показанный в Красносельском театре 24 июля 1890 года. Эта специфичность, впрочем, не помешала дирекции перенести затем «Шалость Амура» и на сцену Мариинского театра, где он был исполнен 11 ноября того же года вместе с одноактным балетом «Ненюфар», поставленным Петипа на музыку Н. С. Кроткова.

Критика находила, что музыка кордебалетного танцовщика А. А. Фридмана «очень мелодична, хотя в ней порой и встречаются очень знакомые мелодии».[1] О содержании зрелища свидетельствовал и перечень действующих лиц (нимфа Ореада — В. А. Никитина, Диана — А. Х. Иогансон, Венера — М. М. Петипа, Амур — М. К. Андерсон, Эндимион — П. А. Гердт) и его программа, состоявшая из следующих танцевальных и мимических сцен: возвращение нимф с охоты; появление Венеры и Амура; забава Амура; увлечение Эндимиона; сцена обольщения; ревность Дианы и наказание Амура; танцы нимф; вариации; финал. Это позволило балетоманской критике вновь и вновь восхищаться «легкостью и изяществом» Никитиной, «шаловливой и прекрасной» Андерсон и т. п.[2]

Задолго до того, в пору расцвета поэтически правдивой хореографии Дидло, первый русский балетмейстер Иван Вальберх вспоминал как отжившую нелепость, что в 1785 году танцевал он «Атиса в белых чулках, черных башмаках с красными каблуками, в пряжках с каменьями, причесанной в восемь буклей и напудренной желтой пудрой».[3]

Сто с лишним лет спустя Лев Иванов, повинуясь не менее нелепой моде, сочинял в правилах академического танца трафаретные pas d'action, вариации и коды для наряженных в торчащие тюники, причесанных по новейшим парижским журналам балерин и подстриженных а ла Капуль танцовщиков — исполнителей анакреонтического балета.

---

[1] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1890, № 202, 26 июля, стр. 3.

[2] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1890, № 311, 12 ноября, стр. 3.

[3] Иван Вальберх. Из архива балетмейстера. М. — Л., «Искусство», 1948, стр. 166.

Словно не было никогда ясной и строгой пластики нимф, страстных плясок менад, покорявших современников Пушкина. От условных поклонов и приседаний в менуэтах балетных Диан, Эндимионов и амуров XVIII столетия перекидывался мост к столь же условным пируэтам, батманам и кабриолям в pizzicato, вальсах и галопах балетных персонажей конца XIX века. «Легкий балет, однако, еще легче, чем самое «легкое чтение»,— иронически замечал И. Ф. Василевский-Буква.— В легком балете воображение зрителя плавает на крыльях волшебного в розово-голубом эфире. От «Шалости Амура», поставленной на прошлой неделе, сладко млеют аристократические девицы и прищелкивают языками и шпорами военные кавалеры. Тут можно действительно расплакаться от умиления. Перед вами «чисто классический дивертисмент на мифологическую тему». Эндимион, поддаваясь страстным внушениям Амура, влюбляется в Ореаду. Диана ревнует Эндимиона. Диана готова отомстить Амуру-обольстителю. Но Венера заступается за своего проказливого любимца и открывает ряд классических, строго классических, чисто классических танцев под аккомпанемент весьма нежной и мило убаюкивающей музыки. Занавес «тихо опускается», чтобы подняться, через четверть часа, для другого, такого же маленького и такого же легкого балета, для «Ненюфара», в котором танцуют уже не боги и богини, а цветы, цветы, только одни цветы. Луна идиллически освещает действительно прелестный пейзаж, а фантастические, отлично скомпонованные костюмы балерин делают истинную честь вдохновению и вкусу поэтов-портных и поэтесс-портних дирекции театров».[1]

Иванов повторял «открытия» известных ему многочисленных балетов на мифологические темы. Память заменяла воображение,— оно все ленивее отзывалось на приевшиеся темы, бесцветную музыку, надоевшие формулы балетной алгебры.

Наконец, «Праздник лодочников», одноактный балет на музыку того же А. А. Фридмана, показанный в Красном Селе 26 июля 1891 года, вновь возвращал Иванова, сценариста и постановщика, к жанру условно театрализованного дивертисмента.

Так шли годы поденной, будничной работы. Нужда неотступно преследовала Иванова. Трое детей от первого брака (среди них был глухонемой сын) и трое — от второго воспитывались на самые скудные средства. Второй балетмейстер то и дело обращался в контору с просьбами о помощи. «Находясь в настоящее время в критических денежных обстоятельствах,— писал он 10 марта 1892 года,— смею обратиться с покорнейшею моею просьбою в контору императорских театров об исхода-

[1] Буква [И Ф Василевский]. Петербургские наброски Новые балеты «Русские ведомости», 1890, № 318, 18 ноября, стр. 2

тайствовании мне у его сиятельства г. министра императорского двора в ссуду одну тысячу двести рублей с вычетом ежемесячно по сто рублей из получаемого мною содержания». Начиная с 1880-х годов дело Иванова пестрит подобными просьбами, на которые далеко не всегда следовали удовлетворительные ответы. На упомянутую просьбу было «разрешено г. министром выдать 900 р. с удержанием по 100 р. в месяц», значительно чаще отказывали вообще.

Безропотного Иванова употребляли на любые поделки. В сентябре 1891 года его командировали в Москву, чтобы поставить танцы в «Пиковой даме» «совершенно в таком же виде, как они были поставлены в Мариинском театре» первым балетмейстером Петипа.[1] А тем временем энергичный и предприимчивый итальянский танцовщик Энрико Чекетти, принятый в 1887 году, постепенно забирал в свои руки права второго балетмейстера петербургской балетной труппы.

«Щелкунчик»

24 июля 1892 года «Петербургская газета» сообщила, что Петипа «с начала сезона приступает к постановке нового двухактного балета «Щелкунчик», музыку к которому написал П. И. Чайковский. Второму балетмейстеру г. Чекетти поручена постановка танцев в новой опере «Млада» Римского-Корсакова». О том, что второй балетмейстер Иванов также принимал участие в постановке «Млады», газета умалчивала.

Но встретилось непредвиденное обстоятельство. Семидесятилетний Петипа захворал, и Лев Иванов неожиданно стал постановщиком предполагавшегося боевика сезона — «Щелкунчика».

Его возможности были предельно ограничены, так как он не имел в этой постановке даже совещательного голоса, сочиняя танцы «по советам и указаниям балетмейстера М. И. Петипа».[2] Между тем советы и указания, как и весь подробный сценарий Петипа, написанный по известной сказке Гофмана в обработке Дюма, вступали в конфликт, порой непреодолимый, с музыкой Чайковского к этому балету. Да и для самого композитора работа эта была невероятно трудна.

Если в «Спящей красавице» каждая деталь сказочного сценария свободно ложилась на симфоническое развитие собственной темы Чайковского, то в «Щелкунчике» композитор, казалось бы, послушно выполняя все задания драматургии, постоянно выбивался из ее сковывающих воображение подробностей.

Особой разницы между «волшебными» и «реальными» персонажами «Спящей красавицы» и «Щелкунчика» не наблюдалось. Больше того, в основе обоих сценариев Всеволожского и Петипа лежала одна и та же идея борьбы добра и зла. Но сценарий «Спящей красавицы»

---

[1] Театр и музыка. «Русские ведомости», 1891, № 246, 7 сентября, стр. 3.
[2] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1892, № 267, 28 сентября, стр. 3.

излагал тему в последовательном нарастании, в «Щелкунчике» она существовала в статике, не получая ни развития, ни завершения.

Весь «Щелкунчик» можно было бы уместить в прологе «Спящей красавицы». На детском рождественском балу маленькая Клара получала в подарок игрушки. Из них ей больше всего полюбился Щелкунчик, разгрызающий деревянными челюстями орехи. Ночью Кларе снилось, что на игрушек пошли войной мыши, а защиту игрушек возглавил Щелкунчик. Вступаясь за любимца, Клара бросала башмачок в короля мышей. В награду за добрый поступок Щелкунчик вел ее в царство игрушек и сластей.

Детство с его доверчивым, наивным и причудливым восприятием мира было единственной темой сценария, но тема не получала разрешения. Игрушечные персонажи первого акта, оживая во втором, попрежнему варьировали все ту же тему. Внешне оставаясь покорным этому заданию, Чайковский по существу преступил его границы.

Б. В. Асафьев охарактеризовал вторую половину музыки балета (начиная с эпизода, где ладья несет Клару и Щелкунчика по розовому морю в Конфитюренбург) как выход из детства в юность.[1] Эта тема, обрамленная экзотической рамой национально-характерного дивертисмента второго акта, расцветала и утверждалась в центральном адажио. Центральным оно являлось и по замыслу сценаристов — Всеволожского и Петипа. Но для них это был формальный повод для выхода прима-балерины (до того на сцене не появлявшейся) в чисто концертном эффектном номере — танце феи Драже с принцем Коклюшем. Героиня спектакля Клара, по их замыслу, превращалась из главного действующего лица в пассивную, хотя и восхищенную зрительницу.

Здесь Чайковский решительно расходился с ними. Говоря словами Асафьева, «симфонист Чайковский контрабандой проводил линию симфонического развития», и «в мировой музыкальной литературе нет примера, соотвечающего процессу созревания души у девочки, играющей в куклы, до первых зорей любви сквозь мечты о храбром, мужественном герое — процессу «воспитания чувства».

Преступая сценарное задание, композитор достигал мыслимых пределов возможности хореографии. Асафьев утверждал даже, что «в своей поразительной симфонической иллюзорности «Щелкунчик» глубоко антитеатральное произведение. Никакая сценическая постановка до сих пор не была в состоянии превзойти увлекательность и занимательность сказочно-симфонического оркестрово-колоритного воздействия *партитуры»*. Во всяком случае, ни в одной из постановок «Щелкунчика» музыка кульминационного адажио действительно не получала до сих пор равного себе танцевального решения. Симфонизм Чайковского,

---

[1] Акад. Б. В. Асафьев. Избранные труды, т. IV, стр. 107—109.

безгранично расширяя понятие программной музыки, ставил невиданные задачи перед балетом-симфонией. Грандиозность этой музыки требует колоссальных олицетворений в танце. Конфитюренбург не имеет решительно никакого отношения к теме этого адажио. Здесь требуется другой фон, образующий другой ансамбль, где взаимодействие солистов и массы должно стоять на уровне светлой, величественно прекрасной музыки.

Хореография спектакля

Лев Иванов, для которого вершиной музыки до сих пор была партитура «Очарованного леса» Дриго, столкнулся с непосильной, казалось бы, задачей. Он и не осилил ее целиком. Но не потому, что не хватило таланта, а потому, что, в отличие от Чайковского, не имел возможности преступить категорические установки сценария. Однако внутри этих установок он добился многого. В этом ему, несомненно, помогла работа Петипа над «Спящей красавицей», подсказавшая путь танцевального воплощения симфонической музыки. Вместе с тем уже здесь обнаруживалось определенное различие в отношении хореографов к музыке Чайковского.

Глубоко национальную сущность этой музыки ощутили оба. Петипа, художник совсем другого склада, чем Чайковский, выказал поразительную тонкость. Он сохранил и даже высветил безусловно русское начало музыки «Спящей красавицы» в пышном, иногда изысканном богатстве своей хореографии. Танцевальное мышление Иванова не опиралось на музыку Чайковского, а жило по ее законам. Петипа то вел за собой Чайковского, то шел ему навстречу, добившись при этом в «Спящей красавице» большей цельности, чем Иванов в «Щелкунчике». Но Иванов, в отдельных моментах своей постановки как бы полностью растворяясь в музыке, из ее сокровенных глубин черпал всю спокойную, чистую, даже скромную пластику танца.

Иванову вообще было чуждо какое бы то ни было кокетство мастерством. Да он и не очень был в нем уверен. Подобно многим другим русским художникам, он приходил к мастерству, глубоко изнутри постигая и переживая тему. Но если поэту или живописцу давала его темы жизнь, то Иванов, представитель искусства наиболее условного, наиболее опосредованно воспроизводящего действительность, мог черпать эти темы только в музыке. Встреча с Чайковским была для него равносильна новому рождению.

«Нет в музыке «Щелкунчика» ни одного ритма, ни одного такта, который не перелился бы в танец», — писал через тридцать лет после премьеры А. Л. Волынский.[1] Перу Волынского принадлежит описание

---

[1] А. Волынский «Маляр негодный» «Жизнь искусства», 1923, № 7, 20 февраля, стр. 4.

танца снежных хлопьев — лучшего момента в хореографии «Щелкунчика». Дважды, в статьях 1922 и 1923 годов Волынский обращался к этому именно танцу. Его интерес понятен и оправдан. Танец снежинок позволил Иванову вдохновенно выразить свою близость к Чайковскому.

Танцы детей и гросфатер взрослых, выступления заводных кукол, уютная атмосфера детского праздника и волшебная в музыке, но ограниченная требованиями сцены война мышей и игрушек — все это было рассчитано на изобретательное изящество и чуть юмористическое отношение к происходящему, на которые так щедр был Петипа. Превосходные исполнители М. К. Андерсон — маркитантка и С. С. Литавкин — рекрут, О. И. Преображенская — Коломбина и Г. Г. Кякшт — Арлекин безукоризненно передавали безукоризненный ритмический рисунок кукольного танца. В сцене боя обширные подмостки Мариинского театра заполнялись толпой пряничных и оловянных солдатиков и огромным войском мышей, для которого не хватило учеников театральной школы и были затребованы воспитанники школы лейб-гвардии Финляндского полка.

Во втором акте невероятная пестрота костюмов обязывала к нарочитой дивертисментности решений. По замыслу Всеволожского и Петипа, эта сцена напоминала детскую игру, каждый исполнитель которой был всего лишь деталью, ничего не значащим кусочком хитроумной мозаики. Пары и тройки танцовщиц изображали карамель, галеты, ячменный сахар, шоколад, птифуры, нугу, мятные лепешки, драже, бриоши, фисташки, миндальное печенье. Вся эта кондитерская витрина калейдоскопически меняла узоры в заключающем дивертисмент вальсе. Музыкальная тема нарастающего, крепнущего счастья, выходящего на необъятные просторы, разрешалась в убыстряющихся и усложняющихся движениях, в новых и новых рассыпающихся и уплотняющихся группах.

Вальсом, построенным по принципу трафаретных кордебалетных балабилей, завершался национально и жанрово пестрый сольный дивертисмент. В сменявшихся номерах не было такой органической связи с общей темой, какая объединяла сюиту номеров последнего акта «Спящей красавицы». Если там каждый номер был своего рода хореографической миниатюрой, отражавшей, как в капле воды, содержание всего балета, то здесь преследовались чисто развлекательные цели. Музыка этих номеров была блестящей. Разнообразная по ритмам и краскам, она несла и разные, определенно выраженные настроения, подсказывала остроумные хореографические приемы. Но мастерством такого рода Иванов владел в гораздо меньшей степени, чем Петипа, а потому ему и оставалось только следовать давно проторенными путями.

В сопровождении шести пар исполняла испанский танец, изображая «шоколад», сольная пара (М. М. Петипа и С. И. Лукьянов).

«Относительно «шоколада», — вспоминал А. В. Ширяев, — Иванов сам мне признался, что он не понял музыки».[1] Это был не единственный непонятый Ивановым номер. Трепак не удался настолько, что Иванов поручил его постановку тому же Ширяеву, сочинившему и исполнившему на премьере танец шута с обручем. Причиной, скорее всего, было то, что Иванов вообще не был силен в стилизации, тем более русской пляски, неожиданно врывающейся в чуждый ей мир конфетного царства.

Сравнительно более удались танец шести арабских пар («кофе») и комический танец «чая» (М. К. Андерсон и А. А. Горский). В первом медленный, томный напев музыки пластически повторялся в сложном орнаменте рук, в узорчатых переливах позировок. Веселая, забавно синкопирующая музыка второго танца подсказала его острый, фарфорово-тонкий рисунок.

В постановке центрального адажио феи Драже и принца Коклюша (Антониетта Дель-Эра и П. А. Гердт) отчетливо проступало влияние танца Авроры с четырьмя кавалерами, как его решил Петипа. Основным хореографическим мотивом здесь также являлся аттитюд, расцветающий в различных ракурсах и поворотах.[2] Но как бы ни были красочны отдельные положения танца, он не передавал, да и не мог передать всей силы музыки, ибо музыка эта неизмеримо возвышалась над сценарными задачами второго акта и вообще далеко преносходила пределы выразительных средств современного балета. Ограниченность этих средств вела к однообразному повтору движений и их комбинаций, противоречащему развитию музыкальной темы. Критики-балетоманы, судившие о танце безотносительно к музыке, упрекали адажио за бесконечные длинноты.

Танец снежных хлопьев

Значительной удачей был массовый танец снежных хлопьев в конце первого акта. Этот танец, как писал Волынский, был «разработан балетмейстером с такою графическою правильностью, с такою гармоническою цельностью, что глазу легко воспринять его во всех деталях».[3] Точно воспроизводя эти детали, критик дал редчайший пример литературного описания, воссоздающего поэзию хореографического целого.

---

[1] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 48.

[2] Именно это сходство позволило советскому балетмейстеру В. И. Вайнонену ввести в 1936 году в адажио Маши (Клары) и принца-Щелкунчика еще четырех партнеров. Правда, аттитюды были заменены здесь стремительными, несколько напряженными арабесками, что совпадало с почти акробатической виртуозностью хореографии Вайнонена, но противоречило величественным, плавным периодам музыки.

[3] А. Волынский. Мозаика постановок. «Жизнь искусства», 1922, № 14, 4 апреля, стр. 2.

В танце снежных хлопьев было занято около шестидесяти танцовщиц — количество небывалое даже для грандиозных кордебалетных построений Петипа. Восемь солисток и кордебалет были одеты в одинаковые белые тюники, усеянные комочками пуха. Головы украшали расходящиеся звездой венцы, лучи которых были также усыпаны белыми хлопьями. Кроме того, каждая держала в руке ледяной жезл с дрожащим на конце пучком «хлопьев».

Иванов «собрал,— вспоминал Волынский,— едва уловимые мельканья морозной пыли, штрихи и узоры снежных кристаллов, вензеля и арабески морозной пластики... Пушинки падают сверху топко, мягко, вязко и влажно. Это дает ощущение неизбежной прилепленности к земле... Хороводики в три человека разрезывают сцену зигзагами, образуя различные фигуры: звездочки, кружочки, мечущиеся линии — параллельные и пересекающиеся. Часть танцовщиц образует крест, большой и длинный, с внутренним кругом других снежинок. Перед ними, лицом к публике, танцуют восемь зимних сильфид в ритме вальса, делая быстрые и мягкие pas de basque. Круг вертится в одном направлении, а крест в противоположную сторону. И опять-таки ничего другого, кроме классического танца с попеременным чередованием тяжеловесных темпов с бархатными их завершениями... Лев Иванов изобразил фигуру наподобие буквы П. Перед глазами густая соединительная линия в четыре ряда, а боковые линии в два ряда. Танцовщицы верхних рядов сплетаются руками и делают общий круг. Боковые линии рассыпаются и стремятся друг за другом, тоже собираясь и сплетаясь в небольшие круги. Танцы опять-таки на тех же мелких шажках балетизированного марша, которым является pas de basque. Прыжки едва заметные, липкие, топкие, увлажняющие землю снежной стопой... Снежинки образуют общую звезду с входящими и выходящими танцовщицами. В танец вводится хореографический ямб, построенный на реалистическом сдвиге и на длительно плавном сгибе возвращающейся ноги. Звезда быстро перевоплощается в большой общий хоровод. Круг то распускается, то замыкается. Метель закручивает огромную группу, пирамиду танцовщиц. Сыплется снег. Снежинки трепещут. Льдинки тоже колеблются в воздухе из стороны в сторону. Таков этот пластический шедевр,— заканчивал свое описание Волынский,— с которым, по его изяществу, осмысленности и законченности каждого штриха, может поспорить только разве пушкинский стих».[1]

Танец снежинок, как и танец фей в прологе «Спящей красавицы», создавал фантастический образ природы, увиденной глазами ребенка. Но если Петипа передавал в танцах фей неугомонное цветение, плещу-

[1] А. Волынский. «Маляр негодный». «Жизнь искусства», 1923, № 7, 20 февраля, стр. 4—5.

щую и кипучую жизнь, то Иванов показывал волшебный сон, исполненное дремлющих сил молчание зимней природы. Там, в «Спящей красавице», все было построено на радужной смене впечатлений, на шорохе, трепете, сверкании звуков и красок. Здесь, в «Щелкунчике», все было покой и умиротворение, все сказочно развивало тему колыбельной песенки. Просветленные голоса детского хора звучали за сценой и как бы взмывали над плавным танцем, давая ощутить просторы зимней ночи. Монотонное кружение снега, возникая в повторах простейших движений, раздвигало эти просторы, делало бесконечным поднимающийся от земли к звездам снежный костер.

Шестидесятилетний Иванов впервые заявил себя крупным художником, пусть непреднамеренно, но веско противопоставил свое понимание музыки стойким канонам Петипа.

Петипа всегда был авторитетно равным соавтором композитора. Как глубоко ни уважал он Чайковского, ничто не могло заставить его изменить комплекс своих выразительных средств и приемов. Хореографическое мышление предыдущих мастеров, обогащая, в то же время накладывало неизгладимую печать на искусство Петипа. Иванов чистосердечно почитал эстетику Петипа всеобъемлющей и обязательной. Но, в отличие от Петипа, он не был ни строителем, ни собирателем этой эстетики, во многом принимая на веру готовые принципы. В своей постановке «Щелкунчика» он следовал этим принципам с переменной удачей, порой они закрывали подступы к музыке. В танце снежинок он прорвался к музыке, радостно подчинился ей, и результат, действительно, был зримым воплощением музыкальной образности.

Новое было в самой простоте танца, в задумчивой протяженности периодов, в светлом покое темпов. Петипа ювелирно отделывал, любовно оттачивал мельчайшие детали своих объемных хореографических ансамблей. Каждый завиток прихотливого орнамента, тончайшая игра света, тени и цветовых пятен были подчинены расчету искусного стилиста. Иванов прибегал к подобным ухищрениям там, где ему изменяло вдохновение, и потому становился в этих случаях наиболее заурядным. В тех же редких моментах, когда музыкальный образ вел его за собой и открывал перед ним содержание образности хореографической, возникающей по законам музыки, художественный результат был несоизмерим со всем, что знал прежде балетный театр.

Ю. И. Слонимский проницательно увидел это существенное различие между творческим методом Петипа и творческим методом Иванова: «Петипа властно, как автор, воздействует на рождающийся спектакль и его составные элементы, в частности на музыку. Как правило, его постановки выношены и подготовлены до начала сочинения музыки... Для Л. Иванова творческий процесс начинается с того момента, когда музыкальные волны поднимают в его сознании хореографические

образы. Все, что происходит раньше, т. е. то, что является главным для Петипа, для Л. Иванова только техническая необходимость, в которой меньше всего горения творчества и вдохновения».[1] Творческий процесс Иванова начинался тогда, когда творческий процесс Петипа, в сущности, бывал уже завершен.

Если Петипа в своих планах-сценариях для композитора исходил из уже существовавших в его воображении образов и ситуаций будущего спектакля, то Иванов прежде всего в музыке находил главный источник хореографической образности. Не всякая музыка способна была вызвать к жизни образы сильные и самобытные. Оттого так неровно, с перебоями пульсировала творческая мысль балетмейстера. Постановка «Щелкунчика» обладала для Иванова и особой привлекательностью, и особыми, почти непреодолимыми трудностями. Привлекательны были симфонические возможности разработки танца. Связывал бессодержательный план-сценарий. Тут Иванов ничего не мог поделать. Многие эпизоды действия он ставил так, как они были предусмотрены замыслом Петипа, в обычных приемах его хореографии. Но зато в развернутых танцевальных сценах, выключенных из сюжета и двигающих, углубляющих действие музыкально-симфоническое, Иванов достиг подлинно новаторских результатов. Таким новаторством был в особой степени отмечен симфонизированный вальс снежных хлопьев.

«Щелкунчик» и его критики

Новизну хореографических открытий Иванова высоко ценили творчески мыслящие мастера балета. Участник премьеры А. В. Ширяев вспоминал впоследствии, что «постановка «Щелкунчика» Иванову безусловно удалась. Отдельные номера, поставленные Ивановым, были в полном смысле слова шедеврами. Таков, например, полный поэзии массовый вальс снежных хлопьев во второй картине, комедийный китайский танец «чай», томно-пластический танец «кофе», наконец, эффектное адажио феи Драже». И уже безотносительно к этому спектаклю, говоря о хореографическом даре Иванова вообще, Ширяев восклицал: «Бывало, Иванов блеснет такой выдумкой, такой оригинальностью построения и движения, так ярко поставит, что прямо удивляешься, откуда это у него взялось!»[2]

Вспоминая о постановке Иванова, и Ваганова на первое место среди достижений хореографа ставила танец снежных хлопьев. «В «Щелкунчике» танец снежинок был превосходно поставлен Л. Ивановым,— писала она.— Движения сливались с музыкой. Снежинки кружились в вихре, рассыпались как бы от ветра и опять соединялись. Картина получалась чудная. Недаром любители ходили в верхний, чет-

---

[1] Ю. Слонимский. Мастера балета, стр. 184, 187.
[2] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 48, 63.

вертый ярус, откуда эта сцена выглядела особенно эффектно, специально полюбоваться постановкой... Дружная работа П. Чайковского и Л. Иванова дала прелестный балет, сохранявшийся в репертуаре долгое время без изменений».[1] В другом месте Ваганова вновь указывала на танец снежинок как на образец хореографического решения музыкальной темы: «Постановка Л. Иванова, простая по композиции движений, производила... впечатление вихревым кружением, напоминавшим собой стремительное кружение настоящих снежинок». Отмечала она в этом же плане и восточный танец, «тягучий, а на первый взгляд и скучноватый, но правильно интерпретировавший музыку Чайковского в постановке Л. Иванова».[2]

Наконец, сам Чайковский назавтра после премьеры, 7 декабря 1892 года, писал брату Анатолию: «Опера и балет имели вчера большой успех... Постановка того и другого великолепна и в балете даже слишком великолепна,— глаза устают от этой роскоши».[3]

И все же успех «Щелкунчика» не был ни громким, ни всеобщим. Балетоманы находили скучноватым зрелище, главными героями которого являлись дети, а балерина выступала лишь в конце спектакля, в одном, хотя и развернутом танцевальном эпизоде и в действии по существу не участвовала.

«Петербургская газета» 10 декабря 1892 года напечатала письмо «Старого балетомана», где с полной серьезностью говорилось: «Позвольте мне, как старому балетоману, высказать скорбь, навеянную на меня первым представлением нового балета «Щелкунчик». Грустно мне было смотреть на все эти изящные костюмы и на затраты, сделанные на такое ничтожное хореографическое произведение» и т. п.

Но даже и в «Петербургской газете», этом надежном пристанище балетоманов, нет-нет, да прорывались слова признания, обращенные к Чайковскому и Иванову. «Гг. балетоманы остались недовольны музыкой нового балета г. Чайковского,— писал В. С. Баскин,— они не совсем неправы: не следовало такому великому композитору браться за такую чепуху и бессмыслицу, как содержание этого балета». Но, во многом справедливо порицая сценарный план Всеволожского и Петипа, критик противопоставлял сценарию его музыкальное и танцевальное воплощение: выше всего он ставил вальс снежных хлопьев. «Здесь композитор,— замечал он,— дал полный простор своей фантазии, и картина получилась прекрасная; музыка до вальса (эта картина составляет вторую часть первого акта) и самый вальс не оставляют желать ничего

---

[1] Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи. Воспоминания. Материалы, стр. 43—44.
[2] Там же, стр. 72.
[3] П. И. Чайковский. Письма к близким. Под ред. В. А. Жданова. М., Музгиз, 1955, стр. 521.

лучшего; такую музыкальную картину с удовольствием можно прослушать и без всякой сцены, а тем более она эффектна при живой и поэтичной иллюстрации. Картина в лесу — лучшая, на наш взгляд, часть всего «Щелкунчика».[1]

Несколько лет спустя и композитор-москвич А. Н. Корещенко, посетив Мариинский театр, писал, что «поставлен балет превосходно во всех отношениях», и особо выделял «постановку 2-й картины первого акта (Valse des flocons de neige)».[2]

Балетные критики расходились с музыкантами и в оценке этого центрального достижения спектакля. Скальковский считал, что «вторая картина — снежный лес — ничем не связана с сюжетом балета и так же свободно может быть из него выпущена, как и вставлена в какой угодно другой балет». Далее критик объяснял, что «сама по себе эта картина чрезвычайно эффектна, как благодаря прелестной декорации, так и благодаря костюмам кордебалета, изображающим весьма удачно хлопья снега», но «вальс снежных хлопьев ничего оригинального собою не представляет».[3] Отзыв любопытен не просто как курьез. В нем — пример распространенного тогда, истинно балетоманского непонимания природы музыкальной драматургии вообще, симфонизма Чайковского и Льва Иванова — в частности.

Вслед за Скальковским и фельетонист Василевский-Буква иронически подтрунивал над тем, что «снеговой занос из белоснежных юбок балерин и хорошеньких личиков вызывает общий восторг».[4] «Вообще «Щелкунчик» поставлен был преимущественно для детей,— авторитетно резюмировал К. А. Скальковский,— для танцовщиц в нем было весьма мало, для искусства — ровно ничего. Даже музыка оказалась довольно слабою».

«Петербургская газета» с невиданной даже для нее пристрастностью поносила спектакль на протяжении последующих лет. 15 декабря 1892 года она помянула его как «скучное и нелепое представление». «Трудно представить себе что-нибудь скучнее и бессмысленнее «Щелкунчика»,— уверял Безобразов 6 сентября 1893 года, а 21 сентября с предельной откровенностью признавался: «Обычные посетители балета ждут не дождутся того момента, когда, наконец, снимут с афиши

---

[1] В. Баскин. «Щелкунчик». «Петербургская газета», 1892, № 339, 9 декабря, стр. 4.

[2] Арсений Корещенко. Петербургские театры. «Московские ведомости», 1895, № 300, 31 октября, стр. 3.

[3] N [К. А. Скальковский]. Балет. «Новости и Биржевая газета», 1892, № 339, 8 декабря, стр. 3. Ср.: К. Скальковский. В театральном мире. Наблюдения, воспоминания и рассуждения. Спб., 1899, стр. 206.

[4] Буква [И. Ф. Василевский]. Либретто и постановка балета-феерии «Щелкунчик». «Русские ведомости», 1892, № 344, 13 декабря, стр. 3.

это убогое произведение г. Чайковского, но, кажется, дождутся они этого еще не скоро». Если принять во внимание, что брань Безобразова прозвучала за месяц до кончины Чайковского, можно понять, в какое неистовство приводил балетоманов спектакль. В одном только отношении Безобразов поневоле оказался прав. Балет Чайковского и Иванова действительно пережил своих хулителей. В связи с очередным его возобновлением та же газета горестно сообщала 9 января 1897 года: «Было предположение, чтобы М. И. Петипа приложил свою мастерскую руку и к «Щелкунчику», поставленному г. Ивановым; это, конечно, сделало бы «Щелкунчика» несколько более интересным, но, к сожалению, это предположение не исполнено, и «Щелкунчик» будет дан в примитивном его виде». Сценическая жизнь спектакля, однако, опровергала недобрые прогнозы балетоманов, разочаровывала маловеров и даже в конце концов переубеждала. Полной капитуляцией Безобразова, сдачей всех его позиций явилась его рецензия на одно из рядовых представлений балета осенью 1900 года. Безобразов писал: «Щелкунчик» с его прелестной музыкой Чайковского доставил большое эстетическое наслаждение многочисленным зрителям, наполнявшим вчера зал Мариинского театра. Г-жа Преображенская безукоризненно исполнила pas de deux. В особенности адажио может служить образцом классического танца. Полная гармония всех поз, групп, движений и красота рисунка» и т. д. и т. п.[1]

«Щелкунчик» в постановке Льва Иванова прочно утвердился в репертуаре театра.

В 1916 году Э. Ф. Направник с характерным для него лаконизмом замечал, что этот спектакль «при ограниченном балетном репертуаре (в большинстве с тривиальной музыкой), дается часто благодаря талантливому музыкальному содержанию сравнительно с прежним музыкальным балетным хламом, который понемногу заменяется сочинениями Чайковского, Глазунова и других».[2] Он не вдавался тут в оценку хореографии. Между тем его слова о музыкальной содержательности могут быть отнесены и к ней.

Должной оценки хореография «Щелкунчика» при жизни Льва Иванова, больше того — при жизни самого спектакля, так и не получила. Брат композитора М. И. Чайковский, например, утверждал, что постановщик «Щелкунчика» был «прекрасный знаток дела, но лишенный нужной для такой необычной программы изобретательности и фантазии».[3] Подобная точка зрения, в сущности, мало отличалась от высказываний балетоманов-критиков.

---

[1] Б[езобразов]. Балет. «Петербургская газета», 1900, № 278, 9 октября, стр. 3.

[2] Э. Ф. Направник. Автобиографические, творческие материалы, документы, письма. Под ред. Л. М. Кутателадзе. Л., Музгиз, 1959, стр. 58.

[3] М. Чайковский. Жизнь Петра Ильича Чайковского, т. III, стр. 579.

Критика не оценила по достоинству открытий балетмейстера. Наследники не сумели их сохранить. «Щелкунчик» был переделан в 1922 году, хореография оказалась утраченной (это и вызвало негодование Волынского и его похвалы Льву Иванову). Забыт и вальс снежинок. Все же новизна его образности была не напрасной. Она вплотную подводила к образности «Лебединого озера» Льва Иванова. Она несомненно воздействовала и на воображение молодых балетмейстеров, и на исполнительский стиль танцовщиц 1890-х годов.

Но постановку «Лебединого озера» отделяло от постановки «Щелкунчика» несколько спектаклей.

Между двумя встречами с Чайковским

Сразу же после премьеры «Щелкунчика» Иванов был командирован в Москву, где за три недели возобновил балет Сен-Леона «Фиаметта» с танцовщицей Л. Н. Гейтен в главной роли (премьера — 27 декабря 1892 года). 10 марта 1893 года Иванов поставил для школьного спектакля комический балет «Волшебная флейта», сюжет которого был немногим моложе сюжета «Тщетной предосторожности». Еще в 1818 году его поставил на московской сцене Бернаделли под названием «Волшебная флейта, или Танцоры поневоле». Спектакль походил на многие «крестьянские» балеты своего времени.

Дочь богатого фермера Лиза любила крестьянина Луку, но отец и мать прочили ее за старого маркиза. На помощь являлся волшебник Оберон и дарил Луке волшебную флейту. Под ее музыку Лука заставлял танцевать всех собравшихся на помолвку Лизы и маркиза до тех пор, пока невесту не соглашались отдать ему.

Иванов избрал этот несложный сценарий потому, что исполнителями балета должны были быть учащиеся средних классов училища. В ролях Лизы и Луки выступили тринадцатилетние Станислава Белинская и Михаил Фокин, родителей Лизы играли четырнадцатилетняя Агриппина Ваганова и пятнадцатилетний Леонид Михайлов, и только роль старого маркиза исполнял восемнадцатилетний Сергей Легат. Потому не представляла больших технических трудностей и хореография. «Танцы в ней довольно упрощенные, не идут дальше простых «балоне и балансе»,— отмечал Безобразов.

Но Дриго написал такую веселую танцевальную музыку, Иванов нашел такие свежие и забавные штрихи в обрисовке персонажей, а молодые исполнители так искренне сыграли свои роли, что балет привлек внимание театрального начальства и был перенесен на большую сцену.

Он был показан там 11 апреля 1893 года и шел перед «Щелкунчиком», заменив «Иоланту». Лизу и Луку играли А. Х. Иогансон и П. А. Гердт. Пресса приветствовала яркую комедийность спектакля, особенно в сцене вынужденной пляски, когда важные гости, попáдав от

усталости на землю, продолжали танцевать сидя. «Сцена комических танцев и большое балабиле (сильно напоминающее по группам финальное балабиле с соломой из «Тщетной предосторожности») поставлены удачно,— писал Безобразов,— и этой части балета «Волшебная флейта» обязана тем успехом, который она имела при первом представлении».[1]

Благодаря достоинствам музыки и постановки, «Волшебная флейта» долго жила в репертуаре. Вслед за А. Х. Иогансон роль Лизы исполняли О. И. Преображенская (1899), А. П. Павлова (1901), Л. Н. Егорова (1903), Е. А. Смирнова (1918). «Ее танцы очень изящны и грациозны,— говорилось о первом выступлении Анны Павловой.— Следует упомянуть прекрасную постановку этого балета покойным балетмейстером Л. И. Ивановым, недавно отошедшим в вечность».[2]

«Волшебная флейта» была перенесена в Мариинский театр еще и из-за продолжавшейся болезни Петипа. По той же причине Иванов возобновил в сентябре 1893 года анакреонтический балет Петипа «Жертвы амуру, или Радости любви» (1886), заново сочинив все танцы. «Танцы этого балета вновь поставлены балетмейстером Л. Ивановым со вкусом, красиво»,— отмечала театральная хроника.[3]

Затягивались и репетиции нового балета «Золушка» по сценарию Л. А. Пашковой на музыку Б. А. Фитингофа-Шеля. Петипа поручил эту постановку Иванову и Чекетти. Правда, он детально продумал план нового балета-феерии, премьера которого состоялась 5 декабря 1893 года. Но даже «Петербургская газета» не проявила особого интереса к спектаклю, «где слились муза г-жи Пашковой и лира Б. Шеля с фантазией трех балетмейстеров».[4] Громоздкое зрелище, в котором первый и третий акты принадлежали Чекетти, а второй — Иванову, выручила Леньяни, впервые продемонстрировавшая в России технику тридцати двух фуэте.

Второй акт «Золушки» — бал во дворце — был построен по принципу дивертисмента. Он открывался торжественным шествием гостей; церемониймейстер жестами возвещал о прибытии каждой новой группы. Заключал шествие выход короля, королевы и принца. Далее шел прием русских и польских послов, оправдывая последующие танцы этих персонажей. Безобразов выделял мазурку второго акта, «красиво поставленную балетмейстером Л. Ивановым. Группы мазурки

---

[1] Б[езобразов]. Балет «Волшебная флейта». «Петербургская газета», 1893, № 99, 13 апреля, стр. 3.

[2] В. А. Балет. «Новости и Биржевая газета», 1901, № 351, 21 декабря, стр. 3.

[3] «Артист», 1893, № 31, ноябрь, кн. II, стр. 198.

[4] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1893, № 308, 9 ноября, стр. 3.

разнообразны, подвижны. В мазурке отличилась г-жа Петипа... Тут же в русском танце были эффектны г-жи Легат 1 и Уракова».[1]

Центром второго действия было grand pas d'action, в котором участвовали Золушка, принц, злые сестры, их партнеры и другие персонажи. Действие заканчивалось побегом Золушки — большим финальным балабилем при участии всех исполнителей.

Построение акта вполне совпадало с построением любого действия «Спящей красавицы». Но как не удалось бы самому Петипа создать на музыку Шеля танцевальные образы, хоть сколько-нибудь близкие хореографии «Спящей красавицы», так, тем более, не удалось это Иванову. Все ограничилось чисто внешней изобразительностью, созданием блестящего фона для блестящей техники Леньяни, причем ни балетмейстер, ни балерина не почувствовали здесь в талантах друг друга роднящей их лирической направленности. Творческая близость обнаружилась несколько позже...

Впрочем, современная критика и не выдвигала столь высоких критериев, не сравнивала «Золушку» со «Спящей красавицей». На взгляд Безобразова, «вообще все танцы» были «поставлены прекрасно — со вкусом, делающим честь обоим балетмейстерам, гг. Чекетти и Иванову. «Сандрильона» имела огромный успех и, конечно, сделается одним из излюбленных балетов». Предсказание критика сбылось только отчасти. «Золушка» исполнялась вплоть до 1900 года, но последние несколько лет шло главным образом лишь второе, центральное действие спектакля, поставленное Ивановым.

Лев Иванов был и соавтором балета «Пробуждение Флоры», премьера которого состоялась 28 июля 1894 года в парадном спектакле на сцене петергофского театра, с М. Ф. Кшесинской в роли Флоры. На афише значилось: «Анакреонтический балет в 1 действии, соч. М. Петипа и Л. Иванова. Музыка Р. Дриго. Танцы и mise-en-scène балетмейстера М. Петипа».

Петипа не без умысла подчеркнул свое авторство в новом балете, и так же заботливо отметила это авторство балетоманская пресса. «Программа балета сочинена балетмейстером Л. И. Ивановым, постановка танцев принадлежит ему же, а главным образом М. И. Петипа»,— сообщала «Петербургская газета» 25 июля, после генеральной репетиции. Расхваливая «красоты живописных групп и общих ансамблей, выдержанный классический характер танцев, отпечаток тонкого вкуса, лежащий на всем», она заверяла читателей, что «неистощимый талант и разнообразие фантазии нашего первого балетмейстера М. И. Петипа находится в полной силе».

---

[1] Б[езобразов]. Новый балет (Первое представление «Золушки»; дебют г-жи Леньяни). «Петербургская газета», 1893, № 335, 6 декабря, стр. 3.

Дело было не только в том, что продолжительно болевший Петипа спешил теперь заявить о своей творческой состоятельности: он ревниво хотел затмить недавний успех второго балетмейстера в его новой встрече с музыкой Чайковского, успех, не получивший особой огласки, но для самого Петипа очевидный. За пять месяцев до премьеры «Пробуждения Флоры» Иванов показал в своей постановке второй акт балета «Лебединое озеро».

Концерт памяти Чайковского

25 октября 1893 года скончался Чайковский. А уже через месяц, 30 ноября, «Петербургская газета» сообщала: «По слухам, решено в будущем году вновь поставить балет Чайковского «Лебединое озеро», дававшийся лет двадцать тому назад в Москве». Через две недели, 16 декабря, в сообщение внесли поправку: «Предполагавшийся к постановке только в будущем сезоне балет «Лебединое озеро» П. И. Чайковского, по состоявшемуся на днях распоряжению дирекции, будет поставлен в Мариинском театре в этом сезоне в феврале».

Распоряжение дирекции было выполнено не полностью, хотя еще за месяц до назначенного срока считалось, что Иванов ставит весь балет целиком. 23 января 1894 года та же газета вновь подтверждала свое предыдущее сообщение. «В конце сезона в Мариинском театре,— писала она,— предполагается весьма интересный спектакль, посвященный памяти П. И. Чайковского и сбор с которого предполагается обратить в основной фонд для сооружения памятника почившему композитору. Спектакль этот будет состоять из идущего в первый раз на нашей сцене балета П. И. Чайковского «Лебединое озеро», первого действия из оперы «Орлеанская дева» с г-жой Медеей Фигнер, впервые выступающей в роли Иоанны д'Арк, и отрывков из лучшего произведения П. И. «Евгения Онегина».

Петипа, умевший откликаться на срочные заказы, был болен. Заменяя его, Иванов поставил в два отпущенных месяца только один акт. Этот акт и был показан 17 февраля 1894 года на сцене Мариинского театра в торжественном концерте, посвященном памяти Чайковского. В тот вечер исполнялись первое действие оперы «Орлеанская дева», ариозо Наташи из «Опричника», вторая картина первого действия из «Пиковой дамы» и кантата «Москва», которыми дирижировал Э. Ф. Направник. «Лебединым озером» дирижировал Р. Е. Дриго, декорации принадлежали М. И. Бочарову.

Второй акт «Лебединого озера» прошел с успехом. Всеволожский утвердился в решении ставить балет целиком, но счел нужным изменить скорбную сценарную развязку. В новом варианте, предложенном М. И. Чайковским, Одетта и Зигфрид не погибали в волнах разбушевавшегося озера, как это было в сценарии В. П. Бегичева и В. Ф. Гельцера, а, соединенные силой волшебства, плыли в золоченой ладье

в неведомое сказочное царство. Премьера была отодвинута на 1895 год. Еще до переделок сценария, готовясь к концерту, Иванов начал работу сразу со второго действия, на что и ушел весь отпущенный ему срок. Он потерял при этом право на постановку всего балета, так как в следующем сезоне Петипа выздоровел и немедленно включился в работу над спектаклем. Но приобрел он большее — славу великого художника русской хореографии, открывшего новую эпоху в ее истории.

Акт, показанный Ивановым на концерте, вошел в спектакль 1895 года и по обновленному сценарному плану явился второй картиной первого действия петербургской постановки.

Вторая картина «Лебединого озера»

В известном смысле вторая картина «Лебединого озера» навсегда осталась балетом в балете, единым целым, имеющим логическое начало и конец. Недаром в практике мирового балетного театра многие труппы ставят ее как самостоятельное произведение, недаром в выпускных спектаклях хореографических училищ и на торжественных концертах постоянно исполняется именно эта картина.

Ее выбрал бы и сам Чайковский. Еще в 1886 году Всеволожский собирался поставить один из актов «Лебединого озера» в Красном Селе. Чайковский, отвечая на вопрос П. И. Юргенсона, какой из актов предпочесть, писал 4 апреля: «Из четырех действий нужно выбрать *второе*, а не четвертое, как ты предполагал. Оно самое лучшее во всех отношениях. Итак, не забудь: *второе*».[1] Вероятно, по совету Чайковского как раз второй акт был исполнен 9 февраля 1888 года в Праге на концерте, данном в честь русского композитора. Ставил его Огюст Берже. Он же исполнял роль Зигфрида, а в партии Одетты выступила Джульетта Пальтриньери.[2]

Известно, что знаменитое Andante non troppo (Ges-dur) — дуэт Одетты и Зигфрида — Чайковский первоначально написал как финальный дуэт Ундины и Гульбранта для оперы «Ундина», впоследствии сожженной композитором. Как самостоятельную новеллу о любви и верности Чайковский перенес его потом в «Лебединое озеро», сделав центром второго акта. Но оно не стало центром и апофеозом одной из частей балета-симфонии, какими оказались потом четыре адажио в «Спящей красавице». То была именно новелла, вырастающая на родственном и подчиненном ей музыкальном фоне остальных номеров, внутренне близкая рассказу Франчески из «Франчески да Римини».

Работая над «Лебединым озером», Чайковский не знал властной помощи балетмейстера, как это было потом, в работе над «Спящей красавицей». Свобода предопределила оригинальность музыкальной

[1] Музыкальное наследие Чайковского, стр. 160.

[2] Lidka Schmidová. Československý balet. «Orbis», Praha, 1962, s. 18.

формы, которая, в свою очередь, открыла перед Львом Ивановым новые возможности. Впервые незыблемый авторитет Петипа стал необязательным для хореографа, всю жизнь послушно повторявшего готовые формулы балетной науки.

Иванов был новеллистом в том смысле, что в каждом произведении он отбирал ту или иную одну определенную тему. Но он не был певцом короткого дыхания. В пределах избранной темы, пределах по видимости камерных, он достигал невиданных еще балетным театром поэтических обобщений. Об этом свидетельствовал уже танец снежных хлопьев в «Щелкунчике». Это доказала вторая картина «Лебединого озера».

Сказочный принц, охотясь на лебедей, встречал заколдованную лебедь-принцессу. Она рассказывала, что только преданная любовь способна освободить ее от чар. Юноша давал обет верности перед долгой, может быть, вечной разлукой.

Такая тема, освобожденная от большинства непременных волшебных обстоятельств балетного спектакля, была внутренне близка многим произведениям литературы своего времени. Показательно, что, осуждая балет в целом за «слабое развитие сценического действия, отсутствие движения и разнообразия, шаблонность и бесцветность танцев в связи с довольно ординарной, лишь редкими местами проникнутой вдохновением музыкой», критик петербургской премьеры сетовал на «отсутствие фантастического колорита, требуемого сюжетом старинной поэтической сказки».[1] Но как раз в этом и содержалось коренное отличие «Лебединого озера» от «Спящей красавицы». Погоня принца Дезире за видением Авроры не содержала в себе психологической темы, обобщенно и ясно передавая образ неосознанного, но напряженного расцвета юности. Встреча Одетты и Зигфрида была конкретно психологизирована и куда более связана с коллизиями современности. Не случайно в петербургской постановке колдун Ротбарт появлялся во плоти лишь на балу второго акта (у Чайковского — третьего). Препятствия к счастью лежали не только во внешних обстоятельствах, но и во внутреннем строе характеров, в душевных переживаниях повстречавшихся героев. Любовь, омраченная неизбежностью разлуки, скованная теми или иными условиями окружающей жизни, глубоко интересовала и Чайковского. Не похожая на других балетных героинь Чайковского, героиня «Лебединого озера» являлась родной сестрой Франчески да Римини, Татьяны из «Евгения Онегина», Лизы из «Пиковой дамы». Это она виделась безымянному герою романсов «Средь шумного бала» и «То было раннею весной», написанных на слова

---

[1] П. [Е. М. Петровский]. «Лебединое озеро». «Русская музыкальная газета», 1895, № 2, стр. 155.

А. К. Толстого,— Чайковский сочинил их в 1878 году, то есть через год после московской премьеры «Лебединого озера».

Горечь судьбы Льва Иванова заключалась не только в том, что по роду занятий, по всему образу жизни он находился вне круга общения с большими художниками своего времени, а единственный из них, Чайковский, встретясь с ним в конце жизни при постановке «Щелкунчика», не разгадал его необычайной и родственной одаренности. Горечь его судьбы была главным образом в том, что он и сам не распоряжался этой своей одаренностью, проявлял ее чисто интуитивным путем.

Вторая картина балета передавала чистоту Одетты, восхищение Зигфрида ее красотой и предчувствие трагической развязки. В то же время здесь раскрывалось отношение композитора к этой незапятнанной красоте.

Так же, казалось бы, созерцательно, но и с глубоким личным отношением к теме, воплотил Лев Иванов не понятые предшественниками образы.

Воспитанный в правилах балетного театра XIX века, Иванов отдал дань их строгим требованиям. В начале второй картины шла пантомимная сцена: Одетта условными жестами рассказывала Зигфриду о том, как злой колдун Ротбарт превратил ее в лебедя. Но рассказ предваряло появление Одетты, обозначенное в афише как scène dansante. Уже это появление было необычным, ибо по-новому экспонировало образ балетной героини.

Зигфрид прицеливался в плывущего по озеру лебедя, и тот внезапно превращался в девушку. Подменяя бутафорского лебедя, исполнительница партии Одетты поднималась из люка в глубине сцены. Сам по себе такой выход балерины не был нов, так как люками исправно пользовались едва ли не в каждом волшебном балете. Новой была пластика танцовщицы. Девушку-птицу выразительно характеризовала первая же ее поза, преображающая привычный для классического танца рисунок. Исполнительница стояла на одной ноге, слегка прикасаясь к полу кончиками пальцев другой ноги, согнутой в колене. Но голова склонялась к плечу, и воздетые над ней руки, соединенные и чуть заломленные в запястьях, повторяли мягкий изгиб крыльев. Оттого и убранная назад нога казалась поджатой совсем по-птичьи и вся поза приобретала пугливую, неустойчивую грацию.

Строго академичные движения, составлявшие последующий ход, сочетали ряд медленных глиссадов и арабесков. Но перебивавшие его позы и свободный, плавный, мягкий рисунок рук-крыльев придавали особую выразительность этому пластическому речитативу. Руки раскрывались в медленном, плывущем арабеске, продолжая прерывистый вздох глиссада, и, нарушив привычную акцентировку, довершали движение на паузе, распахнувшись, описав круг над головой и скрестив-

шись впереди корпуса. Чуть согнутые локти и расправленные, удлиняющие кисть пальцы сообщали полетность прикрепленному к земле ходу, а медленно опускающаяся на грудь голова, вновь поднимаясь, вдруг как бы стряхивала последние дрожащие капли озерной воды.

Красота Одетты не была похожа на счастливую и уверенную красоту утренней зари — Авроры, она сливалась с окружающей лунной ночью, олицетворяла задумчивую природу. Различий обнаруживалось больше, чем сходства. Петипа был классиком в полном смысле слова. Лев Иванов принадлежал к поколению художников, воспитанных в правилах классической школы, но уже по-новому ценивших звук, краску, движение. Правда, импрессионисты не признали бы его своим, потому что поиски новых средств художественного воздействия не были для него самодовлеющим началом творчества. Но и отлитая классическая форма уже не казалась ему единственно возможной. Вовсе не бунтарь по натуре, он размывал контуры этой формы в «Лебедином озере», подчиняя ее правде психологизированного содержания, выдвигая перед хореографами начала XX века ту же задачу нового восприятия и изображения мира, какую ставили средствами своего искусства и Чехов, и Левитан, и Чайковский.

Вторая картина «Лебединого озера», продолжая романтическую традицию русского балета XIX века и в известном смысле являясь ее вершиной, одновременно прокладывала путь в будущее. Реальность и фантастика, соединяясь, помогали проникнуть прежде всего в глубокую внутреннюю жизнь образа.

Чувство Жизели было простым и ясным. Превратившись в вилису, героиня прощала измену, спасала от гибели раскаявшегося возлюбленного. Только позднее, уже в XX веке, театр усложнил развязку: отменил в конце спектакля встречу Альбера с невестой, уводившей его с кладбища, и тем самым переосмыслил конфликт как конфликт внутренне-психологический. При этом изменилась и хореография в сторону большей напряженности, большей значительности.

Приподнято мелодраматичный конфликт «Баядерки» Петипа облек в звучные законченные периоды канонического танца. Эффектность приемов, виртуозная элегантность пассажей разрабатывались в принципах концертной музыки середины XIX века.

«Лебединое озеро» Чайковского предлагало другую концепцию, впервые выводя балетное искусство за пределы трагедии чувств. В знакомых, на первый взгляд, ситуациях балета-сказки заявляла о себе и общая для современного искусства трагедия духа, трагедия поколения. Этого не могли передать ни Рейзингер, ни Гансен — первые московские интерпретаторы «Лебединого озера». Этого не передал бы и Петипа, будь он единовластным автором петербургской постановки. Но это исторически неминуемо должно было быть передано — к тому

звала концепция Чайковского. Для этого надлежало быть современником эпохи, для этого надо было услышать голос времени в музыке Чайковского. Голос времени органично прозвучал в хореографии Льва Иванова, как прозвучал он несколькими годами позже в спектакле Московского Художественного театра, реабилитировавшего чеховскую «Чайку».

Симфонизм ансамбля лебедей рождала психологическая углубленность темы. Она ощутимо проступала сквозь элегическую прозрачность интонаций. Она подчиняла себе виртуозность иных приемов. Отточенное совершенство форм естественно вытекало из поэтического содержания образов.

Композиция лебединого кордебалета — пример неограниченных возможностей, открывающихся воображению хореографа в рамках испытанных, казалось бы, приемов. Узаконенная пышность юбки с узаконенно вырезанным на спине и груди лифом одинакового белого цвета, при непременных розовых трико и розовых атласных башмаках... Привычная вереница танцовщиц, постепенно заполняющих сцену от дальней верхней кулисы к рампе... Знакомая синхронность движений, бесконечно множащих один и тот же sissonne в арабеск... Давно известные круги, прямоугольники, диагонали в танцевальных переходах и неподвижных группах...

Но в кругу испытанных приемов и средств возникали необычные настроения, новое образное содержание.

Кордебалет заколдованных подруг Одетты сохранял приметы лебединого оперения (белоснежные перышки на голове и плечах) и лебединой повадки. Подобно теням из «Баядерки», танцовщицы спускались к рампе, множа в зигзагообразном ходе движение первого арабеска. Но самый арабеск терял классическую правильность очертаний. Вытянутая вперед рука поднималась над склоненной к плечу головой, а вторая, опускаясь, чуть отводилась назад, что придавало всему силуэту скорбно-задумчивые очертания. Продвижение заполнявшей сцену цепочки лебедей перебивалось синкопической задержкой в конце каждого такта, тогда как руки, плавно поднимаясь и опускаясь, сохраняли непрерывную кантиленность танца. Прыжок sissonne с правой ноги в арабеск на первую, сильную долю такта, легкий, приглушенный, нерешительный перебор ног в конце и снова прыжок с другой ноги на следующий такт передавали тревожную, вопросительную интонацию музыки выхода девушек-лебедей.

Тридцать две танцовщицы выравнивались в четыре линии по восемь в каждой, образуя покрывающий всю сцену прямоугольник. В поворотах то к правой, то к левой партнерше они переступали с ноги на ногу, а руки-крылья, плавно вздымаясь, опускались вдоль тела, как бы оглаживая его охорашивающимся движением. Казалось, каждая

вновь узнавала сменившую обличье подругу, вновь сообщала ей свою печальную тайну. На тревожных, прерывистых вздохах, скорбном шепоте-шорохе девичьих рук-крыльев был построен весь танец-выход лебедей. Они то сближались в тесные круги, когда крылья обретали полетную силу и вот-вот готовы были разбить злые чары, то разлетались в стороны на спадающем, рассыпающемся рисунке. В этих взлетах и спадах, в самой вопросительности танцевальных интонаций звучал мотив надежды, ожидания. Этот мотив, столь свойственный творчеству многих поэтов, художников, музыкантов того времени, пронизывал всю вторую картину «Лебединого озера».

Напряжение нарастало к концу танца, когда, почуяв охотников, лебеди, образуя две восходящие к озеру вертикальные линии, хоронились друг за дружку, как в старинной русской игре в коршуна. Каждая, отвернувшись, пугливо посматривала из-под приподнятого крыла. Одетта обегала подруг, словно охраняя их в гордом одиночестве этого бега-полета. Она останавливалась впереди всех, повторяя общую позу, и тем отвлекала внимание охотников на себя. А когда Зигфрид, отослав свиту, оставался один, она поворачивалась к нему с доверчиво широким размахом крыльев, и теперь уже вся стая повторяла ее жест, перед тем как перейти к новому танцевальному эпизоду — вальсу.

В вальсе тема девушек-лебедей получала оттенок умиротворенного покоя. Полетность прыжка на арабеск теперь не снималась, как прежде, беспокойным перебором ног. Напротив, расправив крылья в прикрепленном к земле арабеске, лебеди вспархивали в легком подскоке — pas de chat. Повторяя это движение, они разлетались в стороны и, объединившись попарно, обегали друг дружку, заканчивая каждый поворот разлетающимся в стороны арабеском. Потом вновь собирались в большой хоровод-круг, охорашивались, тихо радуясь и печалясь своей доле.

В танец включалась восьмерка девочек-лебедят. Маленькие воспитанницы спускались на авансцену плывущим, раскачивающимся движением (balancé) и, вытянувшись в линию, повторяли прыжки арабеска, учились полету старших подруг. В конце вальса лебеди расступались широким полукругом и настороженно замирали, поджав одну ногу, сложив перед собой опущенные крылья-руки. У самого озера, замыкая полукруг, стояли лебедята: стая словно вытягивалась в перспективе.

Наступала эмоционально-психологическая вершина акта — дуэт Одетты и Зигфрида. На несколько вступительных тактов арфы юноша обходил притихший полукруг, отыскивая похожую на всех, но единственную для него девушку, и останавливался в центре сцены. Одетта появлялась позади Зигфрида. Сделав несколько пугливых, осторожных шагов, она поднималась на пальцы в летучем, устремленном вперед

арабеске: казалось, еще мгновение — и лебедь полетит над озером, а за ним поднимется и исчезнет вся стая. Но, неожиданно сбивая полет, Одетта обегала вокруг принца Зигфрида и, взмахнув крыльями, опускалась на землю: танцовщица садилась на поджатую ногу, вытянув другую перед собой и склонив на нее корпус и сложенные впереди, закрывающие голову руки. Позе, новой в практике классического танца, суждено было стать эмблемой русской хореографии на рубеже XIX — XX веков, символом чистоты и женственности. Впоследствии в «Умирающем лебеде» Фокина обострился трагизм, усугубилась отрешенность и замкнутость движения, данного в конце танца гибнущей героини. В хореографии Льва Иванова эта поза предваряла танец, и ее основой был доверчивый, нежный покой.

С первыми звуками скрипичного соло в оркестре Зигфрид подымал Одетту, и девушки-лебеди, взмахнув крыльями, поворачивались к ним. Они повторяли свою предыдущую позу, но теперь обращали ее не из круга, а в круг: девушки прислушивались к диалогу героев, порой включаясь в него вместе с оркестром. Танец был рожден музыкой, неразрывно связан с ней и во всем ей подобен. Кроме Зигфрида и Одетты, в нем принимал участие друг принца — Бенно. Возможно, что исполнителю партии Зигфрида, уже немолодому П. А. Гердту, требовалась помощь в трудном и длинном адажио. Но, может быть, Бенно — А. А. Облаков своим присутствием здесь выдавал внезапность встречи, был таким же нечаянным и скромным свидетелем ее, как многие «наперсники» тургеневских и чеховских героев.

Исполнительница партии Одетты Пьерина Леньяни обладала всеми тайнами техники итальянской балетной школы. В «Лебедином озере» она проявила себя как выдающаяся лирическая танцовщица. Эффектность была забыта ради чувства, блеск виртуозных пассажей растворился в матовой напевности общего танцевального контекста. Медленные плавные туры не подчеркивались броской остановкой, а как бы служили подножием протяжной пластической фразы, где гибко расцветало в широком батмане все тело, чтобы затем Одетта могла склониться на руки Бенно и в застенчивом объятии-арабеске на миг обратиться к Зигфриду. В непрерывной текучести движений пластически отзывалась мелодия скрипки, то затухая, когда партнер, поддерживая балерину за талию, позволял ей склониться вниз, почти касаясь пола в ныряющем полете с простертыми назад руками-крыльями, то взвиваясь на высоких нотах — стремительных турах или взлетах в прыжке, когда поддержка обретала многозначный смысл: Зигфрид и помогал взлетать Одетте, и тревожно удерживал ее.

Взлеты чувства сопровождались затишьем, поразительно переданным хореографом. Танец героев останавливался. Положив голову на плечо Зигфрида, опираясь рукой на его руку, Одетта задумчиво шла

по сцене, а девушки-лебеди, подхватывая ее рассказ, плыли в арабесках на pizzicato струнных и staccato деревянных духовых инструментов оркестра. Стая лебедей ритмически покачивалась на озерной глади — подруги успокаивали Одетту, уговаривали ее продолжать танец, и он вновь начинался с высокой, напряженно взволнованной и задушевной ноты.

В конце танца кордебалет принимал фигуру треугольника, направленного из глубины сцены вершиной к центру. Во главе, немного выдаваясь вперед, стояли солисты. Балерина, держась за поднятую руку партнера, делала неспешный поворот, стоя на пальцах одной ноги и ударяя по ней вытянутыми пальцами другой. Едва ли не это движение («и быстрой ножкой ножку бьет») описывал когда-то Пушкин. В контексте танца Одетты оно дополняло образ застенчиво охорашивающейся девушки-птицы. Мягким наплывом следовали туры, комбинация повторялась на затихающем мотиве, а с последними аккордами Одетта вновь склонялась на руки Бенно и, поднявшись в арабеск, опускала голову и руку на плечо Зигфрида. Завершая треугольник обнявшихся девушек-лебедей, эта группа и включалась в него и уже отделяла Одетту от подруг.

Следовал скерцозный эпизод — танец маленьких лебедей (четырех солисток). На предшествовавшей ему паузе кордебалет разбегался полукругом и с первыми тактами музыки, взмахнув руками, менял позу. Такая перемена позы кордебалета сопровождала начало каждого следующего танца.

Соло маленьких лебедей — блистательный образец воплощения музыки в танце. Четыре исполнительницы держались за руки, скрестив их перед собой. Каждая музыкальная фраза имела свой танцевальный ход: мелкую, дробную технику невысоких прыжков (pas de chat, emboîté), заносок, четких подъемов на пальцы (sissonne) сопровождал плавный, «лебединый» поворот головы от плеча к плечу. Девушки-подростки то плыли, слегка покачиваясь на волнах, то, взбив воду, уходили в спокойную заводь, то шаловливо вспархивали над водой, то ныряли. Лишь с последними нотами танца они разнимали руки, задерживались в арабеске на пальцах и, упав на колено, словно прячась, прикрывали руками грудь.

За этим танцем-забавой шел торжественно-печальный вальс другой четверки лебедей, построенный на больших прыжках-перелетах. Сильные птицы взлетали в воздух, мятежно разрезая его крыльями.

Сюиту танцев завершала вариация Одетты. Зигфрид был безмолвным свидетелем этого поэтического монолога. Он выводил героиню и отступал в сторону, как это делали многие галантные принцы из волшебных балетов. Но весь танец Одетты был увиден его глазами и пережит его чувствами. И завороженным отношением своего героя

художник передавал собственное отношение к происходящему на сцене. Его можно было бы определить, как путь русской хореографии к подлинному Чайковскому, к лирике Чехова, Блока, путь, в тогдашнем балете открытый только Львом Ивановым.

Вариация начиналась широкими, мягкими батманами и легким перебором ног на месте, который сопровождался плавным, гордым движением рук. Следующие затем прыжки с устремленным вперед корпусом и крылатыми подъемами рук, протяжные остановки на пальцах, когда нога медленно отводилась назад в арабесках, лишенных фиксирующей движение точки, звучали тоской, затаенной мечтой о воле. Уже здесь отчетливо проступала современная сложность образа Одетты, всего его психологического подтекста. Танец выражал не одно ясное чувство, а скорее смятение чувств. В нем была характерная недосказанность, столь свойственная облику героев, чей душевный мир вступал в разлад с существующей действительностью. Нагляднее всего это проявлялось в финале вариации Одетты. Из дальнего угла сцены к первой кулисе исполнительница прочерчивала диагональ, построенную на технически сложных вращательных движениях. Весь танцевальный период делился на четыре повторяющиеся фразы. В каждой фразе, один за другим, следовали четыре тревожно-отрывистых тура, отмеченных округлыми, но бурными взмахами рук над головой, и фраза оканчивалась круговым топтанием на месте, когда руки, словно набрав силу, вздымались и опускались, как крылья птицы в полете. В музыке ряд возбужденных кликов сменялся успокоением-спадом перед новым всплеском. Здесь можно было говорить о поэтическом «натурализме» композитора, подхваченном и зримо переданном хореографом: именно так, набрав силу несколькими взмахами крыльев, реют, планируя в воздухе, птицы. В танцевальном рисунке вариации с предельной точностью повторялись и внешний ход музыки, и ее эмоциональная насыщенность. Белая птица билась, ломая оковы колдовства: человеческая душа настойчиво и тщетно порывалась к воле. И бесконечно далеким от обычных устойчивых концовок вариаций был улетавший, еле прикрепленный к земле, устремленный вдаль арабеск, после которого исполнительница сразу скрывалась в кулисах.

За вариацией следовала кода. Симфоническая разработка танца, начатая Петипа, и здесь выступала в новом качестве. Оркестровка танцевального ансамбля всегда интересовала Петипа, создателя больших красочных полотен, где мастерское взаимодействие солистов и кордебалета заранее отражалось в плане-заказе композитору и, в зависимости от возможностей последнего, или вырастало на бедном аккомпанементе, или блестяще иллюстрировало действительно значительную музыку. Лев Иванов передавал внутренний эмоциональный подтекст музыки Чайковского. Лебеди подхватывали страстную речь

Одетты. Они собирались взволнованными стайками, разрывая горизонтальность линий подъемом на пальцы и плещущим взмахом рук. Четверки солисток пересекали в разных направлениях сцену плывущими прыжками на арабеск, завершая их турами — перепевом финала танца Одетты. Балерина включалась в танец, в свою очередь вторя массе скользящими поворотами в арабеск. Потом лебеди разбегались полукругом, оставляя в центре Одетту и Зигфрида. Герой присягал в верности. Героиня печальным, сдержанным жестом опускала его воздетую руку. Следовал последний арабеск — не объятие, а мечта о нем, и в то же время — знак к отлету. Продолжая движение руки Одетты, вереница лебедей обегала сцену, скрываясь в той же верхней кулисе, из которой появилась вначале. На призывном кличе уже плывущих по озеру лебедей медленно удалялась на пальцах, уплывала Одетта — таинственная Незнакомка балета конца XIX века.

Встреча двух балетмейстеров

Полностью балет «Лебединое озеро» был показан 15 января 1895 года. Петипа срочно включился в работу и поставил первую и третью картины, оставив неприкосновенной вторую. Более того, предоставив Иванову постановку заключительной — четвертой картины балета, возвращавшей зрителя на озеро лебедей, он как бы молчаливо утвердил достоинства ивановской хореографии.

Поставленное Петипа принадлежало к лучшим образцам его творчества. Но его почерк был так непохож на почерк Льва Иванова, что спектакль в целом оказался эклектичен сравнительно со стройным зданием «Спящей красавицы». Новаторские открытия Льва Иванова опережали практику балетного театра XIX века. Рядом с ними безупречный академизм Петипа выглядел суховато-консервативным.

В первой картине буколические взаимоотношения пейзан и придворных развивались вполне традиционно. Шаловливые пейзанки беззаботно приветствовали владетельную принцессу, грациозно потешались над старым Вольфгангом, наставником принца Зигфрида. В pas de trois танец, как бы вырастая из музыки, превосходно передавал малейшие ее колористические оттенки. Но этот номер существовал в спектакле на правах гораздо большей независимости, нежели связанные тематическим и стилевым единством танцы «Спящей красавицы». Формально по отношению к общему замыслу спектакля был решен и кордебалетный вальс первой картины. Танцовщики поднимались на табуреты, образуя излюбленные у Петипа группы. Приемы, оправдавшие себя в образности крестьянского вальса из «Спящей красавицы», здесь ограничивались пределами внешней изобразительности.

На балу во дворце (третья картина) после вальса белых невест шла сюита характерных танцев: венецианский и венгерский танцы принадлежали Льву Иванову, а мазурка и испанский — Петипа. Оба

балетмейстера отнеслись к этому месту спектакля как к очередному дежурному дивертисменту, заслужив столь же дежурную похвалу Скальковского: «В этих па масса вкуса и новизны, и они были прекрасно выполнены нашими испанками из Коломны и венгерками от Пяти углов».[1] По сути дела номера дивертисмента варьировали тот или иной набор движений, числившихся в лексиконе характерного танца под названием польских, венгерских и т. д. Впоследствии испанский танец Петипа был заменен испанским танцем из московской постановки А. А. Горского и прочно закрепился в разных редакциях «Лебединого озера».

Такой дивертисмент, повторяющий испытанные образцы, был нужен Петипа как спокойная подготовка к pas d'action, стоявшему на уровне открытий «Спящей красавицы». Сначала в pas d'action участвовали Одиллия, Зигфрид, Ротбарт и оруженосец Бенно. Однако вскоре Петипа превратил pas d'action на той же хореографической основе в pas de deux Одиллии и Зигфрида. На фоне трафаретного дивертисмента pas de deux воздействовало силой и целеустремленностью своих поэтических ассоциаций. Здесь старый хореограф достойно соревновался с открытиями Льва Иванова, противопоставляя певучей лирике классического танца Одетты властный драматизм классического танца Одиллии. Танец снова становился в его руках послушным и гибким материалом, подымался на высокий уровень музыкальной образности. В то же время отбор и сочетания движений, опять-таки в порядке творческого спора с Ивановым, были безупречно академичны, хотя и включали в себя немало новшеств виртуозного плана.

Уже первый ход Одиллии в адажио, прорезающий по диагонали сцену, становился активной экспозицией образа. Легкий разбег прерывала закрытая поза (croisée вперед). Пригибаясь к земле, сомкнув над головой руки, сложенные, как крылья, Одиллия несла в себе нечто от повадки хищной птицы, изготовившейся к полету. Прямо из этой позы возникал упругий аттитюд, неожиданно распрямляющий фигуру, и фраза, заканчиваясь прыжком pas de chat, исполненным вкрадчивой грации, дважды повторялась в своем мягком, коварно изменчивом рисунке. Сочетание гибкой игры корпуса с отчетливой, даже несколько отрывистой фразировкой движений ног, проходя через весь танец Одиллии в дуэте с принцем, создавало образ властной, покоряющей и в то же время ускользающей, неверной силы. Здесь, как в ансамбле теней из «Баядерки», как в большинстве танцев из «Спящей красавицы», от исполнительницы танца требовался минимум «игры». Музыка и выразительная пластика танца определяли все в действенной жизни образа. Здесь у Петипа не было разногласий с Львом Ивановым.

---

[1] К. Скальковский. В театральном мире, стр. 212.

Та же тема роковой, но властно манящей силы, несколько изменяясь, проходила в вариации Одиллии. В бесконечных звеньях пируэтов и туров, прихотливо перебивающих друг друга и вместе с тем неразрывно цепляющихся один за другой, эта тема, сохраняя свою переливчатую гибкость, обретала уверенность и блеск. Колдовское пламя, мерцавшее в мягком рисунке адажио, вспыхивало и разгоралось. И торжеством Петипа были туры fouetté, введенные в коду дуэта. Трюк, впервые показанный на русской сцене Пьериной Леньяни в 1893 году, был осуществлен тогда в откровенно эстрадном плане как вставной номер балета «Золушка». Теперь он магически превращался в красочную кульминацию танца, утверждал и дополнял образ. В fouetté Одиллия торжествовала победу над принцем, над его любовью к Одетте: стремительная повторность вращений на одном месте в центре сцены пластически дорисовывала характер.

Хореография последнего действия

Законченная в самой своей преднамеренной недоговоренности вторая картина «Лебединого озера» — вершина творчества Льва Иванова. Последний акт спектакля, поставленный им, оказался менее цельным как раз потому, что М. И. Чайковский «округлил» сказочный сюжет во имя счастливого балетного финала. Это не вмещалось в концепцию драмы Одетты и Зигфрида, как понимал ее П. И. Чайковский. Мотив нравственной вины, находящей наказание в себе самой и в наказании искупление, звучал у композитора трагически; так преломлялись в его творчестве и пушкинские темы. Но там, где действие определялось музыкой, поэтические находки хореографа-симфониста снова поднимались высоко над уровнем традиций.

Таким прежде всего был вальс, в котором лебеди оплакивали невольную измену Зигфрида. Среди двадцати белых лебедей появилась восьмерка черных. Прорезая шествие белых рядов, вкрапливаясь в них, черные лебеди пронизывали танец интонациями печали и тревоги. Две линии по четырнадцать танцовщиц (между каждыми двумя белыми девушками-лебедями шла одна в черном) медленно надвигались на рампу. Четыре мягких батмана-шага — и обнимающие друг друга за талию танцовщицы опускались на колено, скорбно склоняли голову от одного плеча к другому. В мерных повторах хода нагнеталось впечатление безутешности. Плач о погубленном счастье предварял последнюю встречу Одетты и Зигфрида.

В этой встрече-прощании, когда хоровод подруг ограждал Одетту от Зигфрида, нежно твердя о неизбежной разлуке, завершалась тема недостижимой любви, тема красоты, гибнущей в столкновении с жестокой действительностью. Взлеты музыки и танца возникали лишь как воспоминания о счастье, все продолжительнее были спады, говорившие о покорности судьбе. Романтическая тема, по-новому постигнутая рус-

скими художниками XIX века, впервые утверждалась на балетной сцене в созвучном поэтическом ключе. Столь свойственный романтической поэзии мотив разлада между мечтой и действительностью — мотив для Льва Иванова автобиографический, проступал явственно и зримо. И оптимистический финал, взятый напрокат из трафаретных балетных апофеозов, был неуместен даже при всей своей конфузливой поспешности.

Тема, заявленная и во многом решенная Львом Ивановым, до сих пор ждет своего окончательного утверждения в финале Хореографы последующей поры чаще всего шли за сценарной разработкой М. И. Чайковского, насильственно завершая борьбу героев за счастье благополучной победой. Подчас хореографы ударялись в другую крайность, внося мелодраматические ноты: в ленинградской постановке А. Я. Вагановой (1933) Одетта погибала от выстрела Ротбарта, Зигфрид закалывался, потеряв любимую. Иногда счастливому концу предшествовало сгущенно драматизированное действие: в московской постановке В. П. Бурмейстера (1953) танец обретал излишнюю суетливую действенность, отступая от просветленно-печальных интонаций музыки. Все еще неоправданно отпугивает мнимым пессимизмом решение, диктуемое музыкой Чайковского и хореографией Иванова: смерть — и наказание и искупление для героев спектакля; смерть, соединяющая героев, — счастливый исход для Одетты и Зигфрида. Вся музыкально-хореографическая концепция Чайковского и Иванова устремлена именно к такому решению, выводящему балетную сказку в область философско-поэтических раздумий об участи прекрасного в условиях мрачной действительности той эпохи, когда создавалось «Лебединое озеро»

Критические отголоски

«Лебединое озеро» — первый балет Чайковского — по сути дела стал лебединой песней Льва Иванова. Хореограф во многом интуитивно выразил свою творческую тему, свое видение мира в образах дорогого ему искусства. Он сам не сознавал значительности им созданного, своей поразительной новаторской смелости, пусть и не доведенной до четко заявленного художественного кредо; в своих записках он даже не упомянул о «Лебедином озере». Весьма возможно и то, что равнодушие, с каким была встречена премьера, потрясло и оскорбило непризнанного мастера, — он умолчал и об этом.

Между тем, это равнодушие было по-своему вполне законно, поскольку судьями оставались все те же присяжные критики-балетоманы. Они скорее даже благожелательно отнеслись и к первоначально увиденному второму акту, и к последовавшей затем постановке всего балета. Но, разумеется, ни один из них не понял, что впервые был создан балетный спектакль, в котором танец поднялся до уровня самых высоких требований современного им искусства.

Как писал А. Н. Серов, «область музыки сценической — не в шумных хорах и вакханалиях, а в глубокой психологии, в разговоре между душой действующих лиц и душой зрителя, в волнении, в порывах души, то страстных, то нежных».[1] Бесполезно было взывать к «душе» обычной балетной публики и выразителей ее вкусов — критиков: они безвозвратно привыкли к «вакханалиям» и всегда открыто предпочитали именно таковые. Их восприятие «Лебединого озера» в целом было весьма похоже на недоумение птичьего двора, взирающего на лебедя, выросшего в утиной стае.

Наиболее сочувственно отозвался Безобразов на постановку второго акта в 1894 году, к чему, впрочем, обязывал юбилейный характер спектакля-концерта. Правда, бо́льшая часть похвал была отдана Пьерине Леньяни — действительно превосходной исполнительнице партии Одетты. Но попутно критик отмечал, что «адажио этого па (pas de deux. — *В. К.*) — целая хореографическая поэма», а в конце заявлял. «Постановка танцев «Лебединого озера» принадлежит балетмейстеру Л. И. Иванову и делает ему большую честь. Г. Иванов обнаружил массу самого тонкого, изящного вкуса. Всем танцам балетмейстер придал благородный отпечаток, выдержанный стиль».[2]

Рецензии на премьеру 1895 года уже чуть ли не целиком посвящались Леньяни, благо премьера эта состоялась в бенефис популярной танцовщицы. Что касается Льва Иванова, он не упоминался в ряде случаев даже и как сопостановщик Петипа. Например, «Петербургская газета» 3 января 1895 года так сообщала о предстоящем спектакле: «Одна картина этого балета была поставлена в прошлом году в спектакле в память П. И. Чайковского и произвела тогда самое лучшее впечатление, весь же балет на петербургской сцене не давался. Ставит «Лебединое озеро» М. И. Петипа — одного этого факта достаточно, чтобы предсказать новому балету блестящий успех». Забывчивость такого рода не была неожиданностью для этой газеты, да и не для нее одной. Участие в постановке Льва Иванова казалось слишком уж малозначащей подробностью.

О первом представлении писали в привычном благодушно-снисходительном тоне. Анонимный рецензент «Нового времени» в номере от 16 января начинал свой отзыв словами: «Какой это поэтический балет «Лебединое озеро»! Что за костюмы, что за декорации, производящие впечатление чего-то таинственного и милого, что за лебеди, плавающие по озеру, и в особенности что за прелестная белая лебедка, г-жа Леньяни! Для нее, кажется, нет трудностей». И игриво заключал: «Нет,

---

[1] А. Н. Серов. Избранные статьи, т. I. М. — Л., Музгиз, 1950, стр. 373.

[2] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1894, № 48, 18 февраля, стр. 3.

не «водевиль есть вещь», а балет есть вещь, в особенности с балеринами». Назавтра нововременский критик Бежецкий (А. Н. Маслов) восхищаясь декорациями Бочарова и Левота и костюмами Пономарева, выдержанными в стиле казенного балетного академизма, крайне сдержанно отзывался о музыке, но все же признавал, что «танцы поставлены балетмейстерами М. Петипа и Л. Ивановым с мастерством, выходящим из ряду вон».

Тоже дважды, но значительно суровее, высказалась газета «Петербургский листок». 16 января она уведомила читателей, что «надежды, возлагавшиеся балетоманами на бенефис любимой прима-балерины г-жи Леньяни, оправдались только в одном отношении: сбор был полный, во всем же остальном последовало полное разочарование». Вслед за тем музыкальный критик В. К. Фролов объявил, что «главный недостаток названного балета — это его музыка»: «местами» она «совершенно мешает балету и совсем не соответствует танцам, поставленным Петипа и Ивановым».[1]

Похвалами некстати и невпопад да бессмысленными упреками откликнулась «душа зрителя» на величайшее произведение русского балета XIX века. В ту пору «Лебединое озеро» и не могло принести славы своим создателям, — только время исправило ошибку.

Впрочем, Лев Иванов и не посягал на многое. Он видел доброе отношение товарищей по сцене, а на его бенефисе в 1899 году Пьерина Леньяни преподнесла ему, как сообщала театральная хроника, какую-то золотую вещицу с надписью «De la part d'Odette» — от Одетты.[2] Первая исполнительница Одетты, итальянская балерина Леньяни действительно имела причины быть благодарной хореографу, создавшему лучшую из ее ролей.

Как бы там ни было, для Льва Иванова была упущена последняя возможность обрести независимость, получить наконец самостоятельные права в вопросах творческой жизни балета. Но ему шел седьмой десяток, он устал, и, главное, уже не было Чайковского, чей гений разбудил в старом хореографе давно дремавшее вдохновение.

После «Лебединого озера»

Вслед за «Лебединым озером» Лев Иванов поставил еще три балетных спектакля. В них ему уже не пришлось подняться на ранее достигнутый высокий уровень художественного мастерства. Повода и возможностей для этого не давали ни содержание сценариев, ни музыкальный материал.

---

[1] В. [Фролов]. Мариииский театр. «Петербургский листок», 1895, № 16, 17 января, стр. 4.

[2] Н. Б[езобразов]. Бенефис балетмейстера Л. И. Иванова. «Петербургская газета», 1899, № 335, 6 декабря, стр. 4.

21 января 1896 года состоялась премьера одноактного балета «Ацис и Галатея» по либретто балетного режиссера В. И. Лангаммера на музыку А. В. Кадлеца. «Как ни хорош сюжет этого балета, — писал рецензент «Петербургского листка», — но музыка, написанная г. Кадлец, из рук вон плоха... она очень растянута, суха, нестерпимо скучна и подчас совершенно не соответствует сюжету. Странно, в самом деле: встречаются, напр., места, где ярость Полифема выражается в музыке piano в то время, когда в любовных объяснениях Ациса с Галатеей, где музыка должна выражать нежные чувства влюбленных, она идет forte».[1] У критики балет не вызвал разногласий.

Мифологический сюжет, когда-то поэтично воссозданный Дидло, теперь разрабатывался в привычных адажио, grand pas, вариациях, маршах и финальной коде нереид, лимнад и фавнов, одетых по последней балетной моде. Привычно слушались банальные вальсы и pizzicato заурядной музыки. Привычно смотрелись pas de deux и вариации московской танцовщицы Л. А. Рославлевой — Галатеи, С. Г. Легата — Ациса, О. И. Преображенской — Гименея. Здесь все было подчинено устойчивым требованиям «изящного», никакие новшества не оскорбляли вкуса балетоманов-критиков, уютно покоившихся в своих креслах.

В 1897 году Иванов был приглашен в Варшаву, где поставил два балета Петипа — «Парижский рынок» и «Привал кавалерии», а также свою «Волшебную флейту» и танцы в опере Рубинштейна «Демон».

«Дочь микадо»

9 ноября 1897 года последовала премьера еще одного балета по сценарию В. И. Лангаммера — «Дочь микадо». Музыка принадлежала барону В. Г. Врангелю, постановка — Л. И. Иванову. «Какой вздор появляется иногда в серьезном театре,— писал об этом событии музыкальный критик Е. М. Петровский.— Вздор скучный, вздор, выжимающий из себя крупинки наивной пошлости минувших эпох, вздор, возрастающий на почве гнилой старости и одряхления».[2] Критик резко осуждал сценариста и балетмейстера за ребячливую наивность спектакля. Действительно, легенда о японской принцессе, похищенной во время свадьбы драконом и спасенной женихом, была ничуть не лучше многих балетных сюжетов, хотя отчасти она перекликалась с сюжетом «Руслана и Людмилы». Но дело было главным образом в несостоятельности композитора, чья музыка не содержала в себе и той непринужденной танцевальности, какая отличала музыку Пуни и Минкуса. «Серая, грязноватая, как столичная осень»,— обмолвился о ней тот же Петровский среди натянутых похвал мнимому таланту композитора.

---

[1] Н. Л. О-ский. Мариинский театр. «Петербургский листок», 1896, № 22, 23 января, стр. 3.

[2] Е. П[етровский]. «Дочь микадо». «Русская музыкальная газета», 1897, № 12, стр. 1780.

Подобная музыка снимала всякую возможность поэтической образности танца. Между тем только она могла определить хореографическое решение такого, например, эпизода: герой, обезглавив дракона, брызгал его кровью на скалы волшебного острова, и из скал выходили девушки и юноши, когда-то погубленные этим драконом. Интересный по замыслу эпизод мог всколыхнуть в душе настоящего музыканта настроения подлинно балетной героики и лирики. В душе барона Врангеля, автора пошловатых салонных романсов, он не вызвал и не мог вызвать сколько-нибудь значительных ассоциаций. В его интерпретации вновь воскресал мир папье-маше и дешевого бисквита, излюбленный казенными покровителями балета.

Казенно-игрушечной оказалась поэтому и хореография Иванова. Танцев в «Дочери микадо» было вдвое больше, чем в «Лебедином озере», но все они, в том числе и сюжетные номера, были конфетной стилизацией на якобы японские темы. Хореограф-художник, серьезный и самобытный поэт танца вновь уступал место послушному чиновнику, творящему волю начальства. С ним и лучшие силы балетной труппы не в состоянии были поднять интерес к спектаклю, а между тем роль Готару-Гиме, дочери микадо, исполняла М. Ф. Кшесинская, героя Иоритомо играл П. А. Гердт, гротесковую роль Цазум Иппеиды - Энрико Чекетти, а трех его дочерей — М. С. Скорсюк, О. И. Преображенская и К. П. Куличевская.

Отклики прессы, даже балетоманской, были весьма прохладны, и хотя А. Р. Кугель иронически заявлял, будто «балет «Микадо» кружит голову всем петербуржцам»,[1] на деле это было не так, и спектакль сошел со сцены после нескольких представлений.

Провал «Дочери микадо» восстановил прежнее положение вещей в петербургском балете. Впрочем, Льва Иванова и до того постоянно ставили на место. Выше уже отмечалось, например, как сожалела балетоманская критика, что Петипа не приложил своей руки к «Щелкунчику» и балет идет «в примитивном его виде».

Четыре года после «Дочери микадо» Льву Иванову не поручали самостоятельных работ. Он возобновлял спектакли старого репертуара — «Марко Бомбу» Жана Петипа (1899), «Грациеллу» Сен-Леона (1900), «Фиаметту» Сен-Леона и «Камарго» Мариуса Петипа (1901), сочинял отдельные танцы для летних спектаклей в Красносельском театре.

В феврале 1899 года Лев Иванов закончил свои краткие мемуары. «Сколько тут потрачено силы, сколько прочувствовано и испорчено крови из-за уязвленного самолюбия, из-за униженного человеческого

---

[1] Homo Novus [А. Р. Кугель]. Заметки. «Театр и искусство», 1897, № 46, стр. 840.

достоинства»,— писал он в заключение, и эти слова звучат как авторская эпитафия незадачливо сложившейся творческой жизни. Обращаясь затем в послесловии к идущим на смену, Иванов утверждал, что «терпением, старанием, настойчивостью и горячею любовью к искусству всего можно достигнуть», и, прося извинить его за подобные советы, пояснял: «Все это я высказываю. . . оттого, что я так люблю свое дело и искусство и желаю ему дальнейшего процветания, а вам больших успехов и всего наилучшего в нем».

В противоположность Петипа, который и в отставке строил планы новых спектаклей, Иванов, оставаясь на службе до последних дней, покорно сознавал собственное бесправие. Все же ему предстояло и самому послужить для дальнейшего процветания своего искусства и создать еще одно значительное произведение хореографии.

Вторая рапсодия Листа

11 октября 1900 года на сцене Мариинского театра шел в тридцать четвертый раз по возобновлении балет «Конек-горбунок, или Царь-девица». В афишах значилось, как обычно: «Волшебный балет в 4 д. и 8 к. с апофеозом, соч. Сен-Леона. Сюжет заимствован из русской сказки «Конек-горбунок» П. Ершова. Музыка Ц. Пуни. Постановка и танцы вновь поставлены Мариусом Петипа, солистом его величества». Одна из последующих строк появилась на афише впервые и сообщала: «Чардаш исполнит г-жа Преображенская». В дальнейшем перечне танцев и исполнителей указывалось, что чардаш сочинен на музыку Листа.

«Чардаш поставлен балетмейстером Л. И. Ивановым, имя которого позабыли поставить на афише,— писала на следующий день «Петербургская газета».— Постановка этого танца оригинальна и красива. Балетмейстер искусно приноровил танцы и разнообразные фигуры к темпу, неожиданно переходящему от медленного к быстрому. Этот чардаш может считаться одним из красивейших характерных танцев и имел вчера громадный успех». Газеты и впоследствии хвалили этот танец, называя его «целой хореографической поэмой» и отмечая, что он постоянно повторялся на бис.

«Лев Иванов сочинял характерные танцы, на мой взгляд, лучше, чем Петипа,— вспоминал А. В. Ширяев.— Они во всяком случае более соответствовали народному первоисточнику. Замечательным примером его характерных композиций может служить Вторая венгерская рапсодия Листа».[1]

Если судить о рапсодии на наш, современный взгляд, Ширяев был не совсем прав, говоря о близости постановки Иванова к народному первоисточнику. В сущности, хореограф пользовался тем же

[1] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 63

комплексом стилизованных движений, что и Петипа в «Раймонде». Больше того, поставленная в приемах характерного танца, Вторая рапсодия Листа свидетельствовала о воздействии не только характерных венгерских танцев «Раймонды», но и ее знаменитого классического венгерского па. В то же время она была несомненно и бесспорно ивановской.

Дело заключалось не в близости к фольклору, а в самостоятельной. чрезвычайно типичной для Иванова трактовке музыки, давшей симфонизированный характерный танец.

Хореограф принял узаконенную балетом театрализацию народного венгерского танца. Такая театрализация вполне соответствовала листовской обработке национальных мотивов, ее нарядной патетике, ее блестящей и элегантной приподнятости. В то же время стихийная необузданность танцевальных напевов, как бы стремящаяся по воле самого композитора вырваться из им же определенных границ, вихревая пульсация ритмов, упорядоченная рукою мастера, поразительно воплотились в зримой пластике танца. Тут хореограф продолжил поиски образного «переложения» музыки, уверенно заявленные им в постановке половецких плясок.

Первую, медленную часть рапсодии начинали двенадцать кордебалетных пар. Каждая танцовщица как бы позволяла вести себя обнявшему ее за талию партнеру, положив обе руки на его плечо и склонив на них голову. В торжественном, плавном, горделивом ходе, чуть задерживая шаг, когда мягко, но отчетливо выбрасывалась вперед нога, пары спускались из дальней верхней кулисы, кругом опоясывая сцену. Плотная вначале цепь редела, постепенно расширялись интервалы между парами; к концу первого хода вся сцена была заполнена танцующими. Каждая пара танцевала словно только друг для друга, и все же общая, объединяющая тема, красуясь и напряженно нарастая, звучала в капризной игре поворотов; в непрерывно льющемся рисунке движений рук, оттеняющем синкопы переходов. Пары то соединялись, то рассыпались, образуя все более причудливые, беспрестанно движущиеся группы.

На новом подъеме музыкальной темы в танец вливались четыре пары корифеев, затем две пары солистов. Они спускались вниз, передавая в скользящем ходе летучий рисунок мелодии, а расступившаяся масса, стоя на месте, аккомпанировала им ритмичным притопыванием, подчеркнутыми взмахами кисти приветственно поднятых рук. Убыстряясь вместе с музыкой, танец заполнял сцену по мере нагнетания звуковых масс в оркестре, воспроизводя все мелодические украшения и фигуры. Здесь требовалась мельчайшая техника чеканных движений и синхронное их совпадение. Каждый танцовщик, держа партнершу за руку, то обводил ее вокруг себя в дробном, скачущем ритме, то закручивал ее на месте в бешеных турах, вторящих взлетам скрипичных

глиссандо. Образ стихийной пляски, образ, передающий характер венгерского народа, впервые утверждался так отчетливо в приемах традиционной театральности. И не удивительно, что вслед за внезапной остановкой, обрывающей этот вихрь движений, зрительный зал разражался аплодисментами.

Противоречия преемственности

Рапсодия была последним шедевром Льва Иванова. Но еще до ее появления, 11 апреля 1900 года всезнающая «Петербургская газета» оповестила, что летом, в парадном спектакле в честь персидского шаха, будет показан балет «Египетские ночи», постановка которого «поручена балетмейстеру Л. И. Иванову. 20 апреля уже начнутся репетиции». 2 мая газета напомнила о постановке балета Аренского, добавив, что «первые роли в нем поручены: Вероники — г-же Кшесинской 2 и Клеопатры — М. М. Петипа». 28 июня последовало новое сообщение, где говорилось, что для парадного спектакля на Ольгином острове в Петергофе «предполагалось дать новый балет «Египетские ночи», постановка которого уже совершенно закончена, но вследствие последовавшей перемены дальнейшие репетиции прекращены». Новый балет был заменен третьим актом «Синей Бороды» и третьим актом «Пахиты». 5 августа «Египетские ночи» были объявлены в числе новостей предстоящего зимнего сезона, а уже 20 августа говорилось: «Египетские ночи» г. Иванова решено отложить до будущего года, и пойдет этот балет летом в Петергофе». 20 марта 1901 года газета, называя репетируемые для летнего сезона спектакли, уведомляла, что «в настоящее время уже поставлены одноактные балеты «Египетские ночи» и «Путешествующая танцовщица», а через месяц, 27 апреля, опять напоминала, что новый балет Л. Иванова «Египетские ночи» назначен для парадных спектаклей в Петергофе.

Балет «Египетские ночи» в постановке Льва Иванова так и не был показан зрителю. Старый хореограф имел право говорить о зря потраченных силах, об униженном человеческом достоинстве. Но самый факт работы Иванова над балетом Аренского важен не только как еще одно доказательство отношения начальства к талантливому мастеру.

Чрезвычайно существенно и то, что Фокин, показавший балет «Египетские ночи» в 1909 году, несомненно присутствовал на репетициях постановки Иванова. Скорее всего, постановки Иванова и Фокина расходились в самой своей основе: Иванов мог трактовать «Египетские ночи» только в правилах академического балета XIX века и был далек от приемов стилизации египетского изобразительного искусства, на которые потом ориентировался Фокин. Но необычайная музыкальность Льва Иванова могла подсказать образные решения, впоследствии подхваченные и развитые Фокиным.

Правда, сам Фокин отрицал какую бы то ни было связь с творчеством своего предшественника Льва Иванова.

«Это — единственный балет Иванова, который был при мне поставлен,— сообщал Фокин о работе над «Волшебной флейтой».— Я знаю, что он во многих постановках помогал М. И. Петипа, что некоторые балеты поставил самостоятельно, но мне никогда потом не приходилось видеть его за творческой работой. Поэтому помяну то, что поразило мою детскую голову тогда в работе Л. И. Иванова.

Музыку для балета писал Р. Е. Дриго. Писал по мере постановки балета. Утром он играл на репетиции на рояле то, что написал вчера вечером, а вечером сочинял для завтрашней репетиции. Л. И., сочиняя танцы, просил сыграть ему 16 тактов. Поставив их, просил сыграть следующие 16 тактов и т. д. Помню, при постановке большого финального вальса Л. И. сказал: «Ну, дальше». «Дальше не написано», — ответил Дриго. Продолжение постановки отложили до следующей репетиции. Итак, балет ставился не только без всякого представления о целом, или хотя бы даже об отдельном номере, но совершенно очевидно, что Л. И. не прослушивал даже перед постановкой то, что приносил ему композитор. Не помню, что я тогда думал, как воспринимал эту необыкновенную систему, но из того, что я запомнил факт на всю жизнь, заключаю, что он мне тогда уже показался странным.

Мимические сцены ставились по системе условных жестов. Когда надо было выразить жестами «позовите сюда судью», Иванов призадумался и даже громко стал рассуждать: как же сказать «судью»? «Позовите» — это можно сказать, «сюда» — это даже очень легко. Но вот «судью»!.. Он сердился, крутил свой длинный, тонкий ус и вдруг обрадовался. Он подвигал перед лицом своими кистями рук в вертикальном направлении. «Это же весы, весы правосудия... судья!»

Поверил ли я тогда в убедительность этого жеста, не знаю, но момент этот я также запомнил, и он мне в будущем помог разобраться в традиционной пантомиме.

Вообще этот балет был далеко не лучшим произведением Иванова. Очень смешно было, когда все танцующие по принуждению флейты хватались за столы, за стулья, друг за друга, чтобы удержаться от танца. Но эта сцена, от которой публика покатывалась со смеху, была никак не поставлена, а предоставлена импровизации исполнителей».[1]

Очень многое в этом рассказе вызывает сомнения, начиная с первой же фразы. Если двенадцатилетний Фокин мог так подробно запомнить репетиции «Волшебной флейты», то пятнадцатилетний он подавно не мог не запомнить репетиций «Лебединого озера».

---

[1] М. Фокин. Против течения. Л.— М., «Искусство», 1962, стр. 106—107.

Ряд фактов и обстоятельств свидетельствует о преемственности, существовавшей между последним великим хореографом XIX века и первым хореографом начала XX века.

Не только случаю можно приписать то обстоятельство, что ранним балетом Фокина, поставленным им для своих учениц в 1905 году, был балет «Ацис и Галатея» на музыку Кадлеца, впервые показанный Львом Ивановым в 1896 году. О близости фокинских половецких плясок к первому их воплощению Ивановым отчетливо сказал участник ивановской постановки Ширяев. Прямая перекличка фокинского «Умирающего лебедя» с лебедями Иванова и вовсе не требует доказательств.

А если добавить, что высокая художественность музыки, бывшая для Иванова первым невольным условием его удач, стала для Фокина непреложным критерием всего творчества, и оба они, в отличие от Петипа, сплошь да рядом предпочитали иметь дело с готовой хорошей симфонической музыкой, пусть и не специально балетной, чем прибегать к услугам послушных «сотрудников», и в самой музыке находили истоки новаторской танцевальной образности, — станет ясно, что творчество Льва Иванова, не менее чем творчество Петипа, было той питательной средой, в которой вырастала хореография XX столетия.

Последним балетом, на афише которого значилось имя Иванова, была «Сильвия» Делиба. Премьера состоялась 2 декабря 1901 года. Но уже с начала этого года здоровье Иванова стало сильно сдавать. «Балетмейстер Л. И. Иванов заболел воспалением легких, сопровождающимся серьезными осложнениями, — сообщала 20 февраля «Петербургская газета».— Уже на масленице г. Иванов чувствовал себя нездоровым, но, пересиливая себя, довел спектакли до конца сезона. Симпатичный балетмейстер переутомился и уже с понедельника 12 февраля серьезно заболел».

Трудно установить, какая часть хореографии «Сильвии» принадлежала Льву Иванову и какая — его сопостановщику П. А. Гердту. В целом спектакль не имел успеха, и причина была не просто в болезни Иванова и слабых балетмейстерских данных Гердта. «Л. Иванов и П. Гердт, — писала 3 декабря 1901 года «Петербургская газета», — хотя и использовали тот богатый материал, который дают и сюжет и мелодичная музыка в применении их к хореографии, но все-таки, строго оставаясь в рамках буколики, не могли оживить классики в греческих длинных туниках».

Даже консервативная балетная критика начала сознавать кризис классического танца в сфере античной сюжетики. Подобные сюжеты уже нельзя было разрабатывать в канонах балета XIX века, которым во многом соответствовала — во всяком случае, не противоречила — своим мелодическим изяществом музыка Делиба. К началу XX века

тема античности по-разному занимала представителей разных направлений литературы и искусства, но все они одинаково отрицательно относились к наивно-пасторальной стилизации этой темы балетом. Не случайно именно эта тема спустя несколько лет заняла столь заметное место в творчестве хореографов — реформаторов русского балета, и не случайно как раз на ее материале особенно придирчиво и решительно пересматривался классический танец. Вероятно, не удалась бы «Сильвия» и вождям «Мира искусства» С. П. Дягилеву и А. Н. Бенуа, приглашенным было для постановки, но потом отстраненным директором С. М. Волконским. Впрочем, этот эпизод прямо к Иванову не относился. Дягилев и Бенуа хотели привлечь к работе над спектаклем в качестве балетмейстеров братьев Легат: ни Петипа, ни Иванов не соответствовали их взглядам на будущее балетного искусства.

Русский балет стоял на пороге новых реформ. Иванов, как и Петипа, не мог бы принять в них участия, ибо творчество обоих великих мастеров принадлежало XIX веку и закат их закономерно совпал с концом этого века. 1901 год отмечен в личном деле Иванова постоянными рапортами о болезни и просьбами о пособиях на лечение, унизительными для заслуженного артиста императорских театров. В декабре 1901 года это дело было закрыто рапортом режиссера Н. С. Аистова: «Имею честь донести, что вчера, 11 декабря, скончался балетмейстер *Лев Иванов*, покорнейше прошу о выдаче пособия на похороны».[1]

В некрологах говорилось о сердечности, скромности и простоте Иванова, о любви к нему товарищей и подчиненных, о том, что он никогда «не подчеркивал собственных заслуг, ни разу, кажется, не жаловался ни на начальство, ни на печать». Говорилось в них и о том, что он умер, «не оставив решительно никаких средств для семьи»; в связи с этим выражалась надежда, что «дирекция, конечно, памятуя пятидесятилетнюю службу талантливого артиста, позаботится о возможно приличной пенсии для его семьи».

Сдержаннее всего, в самых общих словах, характеризовали некрологи деятельность Иванова-хореографа и, перечисляя его балеты, нигде не называли «Лебединого озера». Лучшее творение хореографа не получило должной оценки даже непосредственно после кончины автора.

Воспитанное Петипа и Ивановым молодое поколение, вступив в права наследства, во многом противопоставило свои творческие принципы эстетике учителей. Первыми так поступили балетмейстеры Горский и Фокин. Таков естественный закон развития: коренная ломка, отрицание достигнутого предшественниками лежит поначалу в основе всяких творческих реформ. Но сама история уравновешивает этот за-

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д 1206, л. 281.

кон другим столь же неодолимым и постоянным истинно ценное (даже балетные спектакли, сохраняющиеся только в живой практике) остается и получает уже непререкаемую оценку в сознании следующих поколений. Вряд ли думал присяжный критик «Петербургской газеты», как многозначительно прозвучат его слова в середине XX века, когда писал в новогоднем обзоре 1 января 1901 года: «Балет XIX века окончился вчера, 31 декабря, «Лебединым озером». Лучшего конца и придумать было нельзя» Действительно, балет «Лебединое озеро», где оба великих хореографа эпохи, Иванов и Петипа, объединились в творческом воплощении музыки Чайковского, — лучший памятник русского и мирового балетного искусства XIX века. Подобно Московскому Художественному театру, сохраняющему на занавесе эмблему русской драматургии — чеховскую чайку, балетный театр мог бы поставить на своем занавесе эмблему русской хореографии — белого лебедя Чайковского и Льва Иванова

МАСТЕРА ПЕТЕРБУРГСКОЙ СЦЕНЫ 1870–1890-х ГОДОВ

С начала 1860-х годов по праву, завоеванному еще Марфой Муравьевой, ведущее место на русской балетной сцене заняли отечественные танцовщицы и танцовщики. Наплыв иностранок постепенно прекратился. Зарубежные гастролерши — теперь преимущественно итальянки — вновь появились в русском, и прежде всего петербургском, балете лишь с середины 1880-х годов. Это было связано с расцветом частной антрепризы после отмены монополии императорских театров в 1882 году. Владельцы летних увеселительных садов наперебой приглашали итальянских танцовщиц, иногда — и целые итальянские труппы. Успех таких выступлений бывал обычно достаточно велик: среди приезжих встречались действительно крупные мастера. Летние сцены послужили им трамплином для перехода на императорскую сцену. С 1885 года, когда в Мариинском театре состоялся дебют Вирджинии Цукки, русским танцовщицам пришлось потесниться перед итальянками. К концу века русское исполнительство вновь — и теперь уже окончательно — утвердило свои монопольные права, чтобы на долгие годы стать первым в мире. Соответственно история русского исполнительства этого времени как бы разделяется на два этапа.

Такое деление следует считать условным, потому что русская балетная школа, пусть даже и потеснившись перед виртуозным мастерством итальянцев, не сдала творческих позиций. Все эти годы она развивалась вместе с русской балетной музыкой и хореографией, совершенствовалась и зрела, чтобы прийти к своему полному торжеству.

Значительную роль в развитии русского исполнительства играли балетмейстер М. И. Петипа и ведущий преподаватель школы и театра Х. П. Иогансон. Их деятельность позитивно влияла на рост русского балета.

«Тем, кем был Иогансон в качестве преподавателя, Мариус Петипа был в качестве балетмейстера и постановщика, — писал потом ученик обоих, танцовщик и балетмейстер Н. Г. Легат. — Они поделили между собой руководство русским балетом в течение всей второй половины девятнадцатого века и сформировали ту русскую школу, которую мы знали вплоть до мировой войны. Один был богом танцевального класса, второй — сцены, и их слово в каждой из этих областей было непререкаемым».[1]

Швед Иогансон и француз Петипа не просто приняли русское подданство, — они стали пылкими защитниками и пропагандистами русских талантов, посвятив этому всю свою жизнь до глубокой старости. Порой им приходилось идти на компромиссы. Петипа вынужден был согласиться на приглашение итальянских танцовщиц в выпестованную им русскую труппу. Великолепный знаток мужского танца Иогансон должен был воспитывать преимущественно танцовщиц, потому что именно балерина первенствовала в конце века. Но главным залогом успеха было понимание и глубокое уважение природы русской хореографии, ее содержательности, одухотворенности, реалистической образности.

Вслед за Марфой Муравьевой и выступавшими на петербургской сцене москвичками Надеждой Богдановой и Прасковьей Лебедевой петербургская школа создала поколения русских танцовщиц, не знавших соперниц во всем мире.

Танцовщицы 1870—1880-х годов

Танцовщицы, воспитанные петербургским театральным училищем и пришедшие на сцену в 1870-х — начале 1880-х годов, не отличались такой же яркой индивидуальностью дарований, как их предшественницы Богданова, Муравьева, Лебедева. Зато новое поколение представляло собой единое целое, способное воплотить любой хореографический замысел. Русская исполнительская школа откристаллизовалась к этому времени во всех основных своих чертах. Общность художественного метода объединяла труппу, от балерин до кордебалет-

[1] Nicolas Legat. The Story of the Russian School, p. 33.

ных танцовщиц. Никакие посторонние воздействия не проникали в строго упорядоченную систему школьного преподавания и в практику бюрократически сложной театральной организации.

Еще в 1857 году рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей», говоря об успехах Богдановой, Муравьевой и других русских балерин, добавлял: «Не забудем и того, что наш кордебалет — рассадник будущих знаменитостей и что в нем мы легко можем насчитать десятки танцовщиц второстепенных, но которые в Англии и Германии смело могут занять первые роли. Такой статистикой сказано все: она доказывает, что в этом отношении Россия совершенно избавилась от влияния других стран, что мы не выписываем танцовщиц из-за границы».[1] В 1870-х годах эти слова можно было бы повторить с еще большим правом. Даже скептически относившийся к балету Щедрин отмечал, вовсе того не желая, прочность его положения. В статье «Петербургские театры» (1868) он писал: «Загляните... в балет, и там вы убедитесь, что каждый год непременно приносит что-нибудь новое: то г-жу Канцыреву, то г-жу Вергину, то г-жу Вазем. Везде прогресс, везде неторопливое, но неуклонное шествие вперед...»[2] Объективно это было так, как бы ни иронизировал грозный сатирик. Но существовала и другая сторона дела, на которую, собственно, и намекал Щедрин.

Балет по-прежнему оставался искусством для немногих, для «избранных». Отгороженный от волнений действительности, он не посягал на участие в общественной жизни страны. Передовая молодежь демонстративно отворачивалась от балетного театра. Когда 31 января 1871 года Вазем в день бенефиса получила альбом с надписью: «От почитателей ее таланта — студентов Университета, Медико-хирургической академии и Технологического института»,— последовал внушительный протест 319 студентов-технологов: «Мы, нижеподписавшиеся студенты Технологического института, заявляем, что между нами найдется, по всему вероятию, не более двух-трех личностей, участвовавших в подписке на этот альбом, и что нам остается только сожалеть о неуменьи этих личностей выражаться настолько точно, чтобы поступок, их характеризующий, не мог быть принят за поступок большинства студентов института, две трети которых не имеют средств даже для безбедного существования, а остальная треть не имеет ни времени, ни охоты поощрять балетные таланты».[3] Этот, пусть мелкий, но по-своему красноречивый эпизод свидетельствовал о том, что отношение Некрасова и Щедрина к балету было характерным и для демократической сту-

---

[1] Петербургский балет. «Санкт-Петербургские ведомости», 1857, № 273, 15 декабря, стр 1431.

[2] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VIII, стр. 92.

[3] Письмо в редакцию. «Петербургский листок», 1871, № 40, 25 февраля, стр. 3.

денческой молодежи, в частности как раз для студентов Технологического института. И в конце века «Технологический институт был на плохом счету у правительства и на хорошем у молодежи: считалось, что в нем еще сохранились революционные традиции шестидесятых годов», — вспоминал учившийся там А. Н. Тихонов-Серебров.[1] О том же рассказывал в автобиографии А. Н. Толстой, пришедший туда несколькими годами позднее.

В условиях изоляции балетного театра от передовой общественной жизни его творческие традиции нередко подменялись рутиной. В балетной среде новаторство являлось не то чтобы запретным: просто не было ферментов для брожения. В заботах о мастерстве исполнители порой мало беспокоились о содержании своего искусства. Примером может служить «Баядерка» Петипа: лишь через четверть века после первого представления молодая Анна Павлова открыла подлинный драматизм судьбы главной героини. А в год премьеры «Баядерки» критика ставила в образец как раз тех классических танцовщиц, которые не помышляли о выразительной игре. Рецензент 143-го представления «Дочери фараона» писал осенью 1877 года: «В grand pas d'action любовались мы на классическую технику г-жи Прихуновой (Богдановой), которую мы считаем последнею представительницей строгого классического стиля, мало-помалу теряющего, к крайнему сожалению, свое значение среди современных вычурностей и грозящего сделаться традиционным».[2] Речь шла об Александре Ивановне Прихуновой (1843—1900), жене балетного режиссера А. Н. Богданова, выпущенной на сцену в 1862 году, через год после ухода ее талантливой старшей сестры Анны Прихуновой. Танец Александры Прихуновой, пластически законченный, совершенный по своим линиям, был холодноват и не дополнялся средствами актерской выразительности. Но именно поэтому Прихунову скорее следовало бы назвать не последней, а весьма типичной для своего времени классической танцовщицей.

Проблема танцовщика-актера, во все времена стоявшая перед балетными исполнителями, тогда занимала многих только одной своей стороной — танцевальной.

И все же русские исполнители 1870—1880-х годов сохраняли балетное искусство как таковое на высоком уровне академизма, оберегали его от распада, какому оно подвергалось в Западной Европе. Действительно, в этом именно плане, говоря словами Щедрина, каждый год непременно приносил что-нибудь новое: то Канцыреву, то

---

[1] Александр Серебров (А. Н. Тихонов). Время и люди. Воспоминания, 1898—1905. М., Гослитиздат, 1955, стр. 45.

[2] Старый балетоман. Балетная хроника. «Музыкальный свет», 1877, № 38, 25 сентября, стр. 449.

Вергину, то Вазем. Эти слова относились к 1868 году, к поре, когда в балете сменялись два поколения.

В 1865 году из театра ушла Муравьева, в 1867 году — Лебедева, в 1869 году — Суровщикова-Петипа. В 1866 году в театр была принята Канцырева, в 1867 году — Вазем, в 1868 году — Вергина.

К. И. Канцырева

Клавдия Ивановна Канцырева родилась в Петербурге 25 февраля 1847 года в семье крепостного. В ее деле хранится отпускная, данная княгиней Астафьевой: «По сей отпускной вольна она, Канцырева, избрать себе род жизни, законом предоставленный; мне же и наследникам моим до нее дела не иметь и ни во что не вступаться. Приметами она: волосы светлорусые, глаза голубые, от роду ныне имеет 8 лет».[1]

Первый успех Канцырева узнала уже в школе. В рецензии на возобновление «Руслана и Людмилы» упоминалось, что «маленькая воспитанница театрального училища Канцырева, прелестное, грациозное дитя, лет десяти или двенадцати, восхитила исполнением своего па и была несколько раз вызвана».[2] На самом деле Канцыревой исполнилось тогда четырнадцать лет, но ошибка в возрасте была не случайна. И после школы Канцырева сохранила миловидную детскость. «Грациозная, изящная, живая и игривая, она, — как вспоминала Вазем, — отлично справлялась с «земной» классикой, но особенно отличалась в полухарактерных танцах и партиях, в которые всегда вкладывала неподдельный задор, увлечение и юмор».[3]

Весной 1866 года Канцырева дебютировала в «Тщетной предосторожности». Роль Лизы позволила проявиться ее обаянию, свежести ее лирико-комедийного дарования. «Канцырева — Лиза, Гердт — Колен и Пишо — сварливая Марцелина создавали действительно «концертный» спектакль, производя на зрителя неизгладимое впечатление», — свидетельствовала Вазем.[4]

«Тщетная предосторожность» вообще занимала особое место в тогдашнем репертуаре. Искрящаяся комедийность спектакля, реалистическая логика ситуаций и характеров резко выделялись на фоне тяжеловесных волшебств и несмешных фарсов Сен-Леона. Но «Тщетная предосторожность» считалась «милым анахронизмом», а современностью слыли «Золотая рыбка» и «Лилия». Вот почему талант Канцыревой не получил должного развития.

В сентябре 1867 года пресса отметила выступление Канцыревой в роли Джанины («Наяда и рыбак» Перро): «В сцене у фонтана

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 21401, л. 4.

[2] Возобновление оперы Глинки *Руслан и Людмила.* «Северная пчела», 1861, № 28, 4 февраля, стр. 111.

[3] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 104.

[4] Там же, стр. 106.

мимическая игра г-жи Канцыревой была чрезвычайно выразительна и теплотою чувства согрет каждый жест, каждое движение; в комическом же pas la calabraise (с г. Гердтом) танцы и мимика г-жи Канцыревой сверкали грацией и веселостью».[1] В ноябре ее похвалили за роль Терезы («Теолинда» Сен-Леона), опять-таки отметив выразительность мимики. Но в дальнейшем похвалы звучали все реже — как правило, лишь тогда, когда критика противопоставляла ее решение образа замыслу Сен-Леона. В лавине упреков, под которыми рецензенты буквально погребли балет Сен-Леона «Золотая рыбка», единственные добрые слова раздавались в адрес Канцыревой, «с большим тактом и умом» исполнившей роль Золотой рыбки. В 1868 году сходным образом отозвался о Канцыревой и Щедрин,[2] отделивший этого «прелестного ребенка» от общего убожества спектакля.

Способности Канцыревой были не ко времени, и за первыми успехами не последовало новых. Иногда Канцырева блистала еще в отдельных танцах. После премьеры «Царя Кандавла» А. П. Ушаков писал, что «г-жа Канцырева, эта ingénue нашей балетной труппы, со свойственной ей игривостью и вполне детской наивностью протанцевала с г. Л. Ивановым пастушеский танец, напоминающий пасторальную картинку в жанре Ватто».[3] Впрочем, с годами исчезала и детская наивность. Роль Лизы так и осталась лучшей в репертуаре танцовщицы. Но одна роль репертуара еще не составляет. Канцыреву постепенно стали понижать: она «перед уходом со сцены уже считалась кордебалетной танцовщицей 2-го разряда — первый случай резкого понижения «в артистических рангах». В 1880 году уволена по болезни и без пенсиона».[4]

Е. О. Вазем

Иначе сложилась сценическая жизнь Екатерины Оттовны Вазем. Дочь учителя, обрусевшего немца, она родилась в 1848 году, была отдана в театральное училище и окончила его в 1867 году. Срок ее службы, как обычно в императорском балете, считался с шестнадцатилетнего возраста, то есть с 1864 года. Так же следуя обычаю, ровно через двадцать лет, в 1884 году, Вазем вышла на пенсию. «Перспектива оставления сцены меня нимало не удручала,— признавалась она в своих «Записках».— Неся на своих плечах в течение долгого времени тяжесть текущего репертуара... я порядком устала и давно подумывала об отдыхе».[5]

---

[1] Петербургская хроника «Голос», 1867, № 252, 12 сентября, стр 3

[2] Н. Щедрин (М. Е. Салтыков). Полное собрание сочинений, т. VII, стр. 136.

[3] А. У[шаков]. Новый балет «Царь Кандавл»... «Голос», 1868, № 289, 19 октября, стр. 1.

[4] М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. I, стр. 251.

[5] Е О Вазем. Записки балерины, стр. 183.

Признание это весьма характерно. Ведущая балерина 1870-х годов, Вазем была добросовестной служакой, строго соблюдала дисциплину, всегда сохраняла безукоризненную сценическую форму. По ее собственным словам, она никогда «не переставала упражняться в танцах, чтобы не снижать своего мастерства». На всем протяжении своей блестящей карьеры Вазем оставалась виртуозкой по преимуществу. Ее редкие успехи как актрисы-мимистки бывали приятной неожиданностью для критиков, хотя в обширном репертуаре танцовщицы имелись и чисто игровые партии, например роль Фенеллы в опере Обера.

Вазем, как и Муравьева, была ученицей Евгения Гюге. Но если Муравьева наполняла блестящую форму танца поэтическим содержанием и смыслом, то Вазем, особенно в первые годы, заботилась больше о технике. Показателен отчет газеты «Голос» о дебюте Вазем, состоявшемся 10 сентября 1867 года в балете Перро «Наяда и рыбак»: «Г-жа Вазем танцовщица строго классической школы (l'école classique-noble). Носки ее (pointes) достигли уже замечательной стойкости и твердости, ноги правильно выработаны (trés en dehors) и вообще все ее так называемые па terre-à-terre безукоризненны по отчетливости исполнения и законченности. С необыкновенною уверенностью в свои силы исполняет г-жа Вазем труднейшие двойные пируэты. Немаловажное достоинство дебютантки и то, что плечи и руки ее, вообще корпус, находятся в полной гармонии с ногами, то есть, выражаясь языком Новерра, «les portes-bras et les épaulements ne lui manquent pas».[1] Высказав достоинства дебютантки, не скроем и ее недостатков. Г-жа Вазем немного холодна: она как будто боится улыбнуться, и, несмотря на весьма представительную наружность, лицо ее не отличается подвижностью и необходимой для мимической актрисы экспрессией».[2]

Вазем была постоянной партнершей Гердта. Такая же белокурая, голубоглазая, стройная, обладавшая столь же благородно сдержанной манерой танца, она уступала ему лишь в выразительности, а порой — в пластической грации. Зато ее виртуозность не знала равных. Критика постоянно отмечала «отчетливость ее танцев, уверенность, с которою она исполняет самые трудные темпы, в особенности же строго классическое исполнение адажио, поразительную технику и виртуозность в вариациях».[3] Эту доведенную до предельного совершенства технику нередко приравнивали к технике итальянского пения. 14 февраля 1878 года «Петербургская газета» писала: «В «Метеоре» г-жа Вазем исполнила вставную вариацию, основанную на твердости пуантов и преисполненную таких трудностей «вокализации и фиоритур» ног, что, дей-

---

[1] «Позиции рук и повороты плеч у нее непогрешимы» *(франц.)*

[2] Петербургская хроника «Голос», 1867, № 252, 12 сентября, стр. 3

[3] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1876, № 165, 24 августа, стр. 2

ствительно, дальше этого, кажется, хореографическое искусство идти не может». Вазем «по справедливости может назваться балетной Патти, — писала та же газета 7 ноября 1878 года, — и, глядя на нее, трудно решить: она ли танцует под флейту или фиоритуры флейты хотят и не могут поспеть за изумительной быстротой и легкостью ее танцев». Недаром в поставленный для Вазем балет «Бабочка» (1874) Петипа ввел вариацию на музыку того же вальса Венцано, который Патти, в свою очередь, вставляла в оперу Доницетти «Линда ди Шамуни»

Филигранная, доведенная до инструментального совершенства техника была главным достоинством Вазем. В число двадцати двух исполненных ею балетов входили такие, как «Дева Дуная», «Жизель», «Катарина», «Корсар», «Царь Кандавл», а специально для нее Петипа поставил «Две звезды», «Бабочку», «Бандитов», «Баядерку», «Дочь снегов» и «Зорайю».

Правда, даже благосклонная к Вазем «Петербургская газета» вынуждена была заметить о ее Жизели, что «в общем публика не вынесла представления об идеальном образе неземного, преисполненного любви создания Жизели»,[1] а «Санкт-Петербургские ведомости» и вовсе неодобрительно указывали: «Жизель» — «поэма без слов, в высшей степени трагическая и грациозная», но «г-жа Вазем, танцовщица бесспорно первоклассная, не могла показать себя актрисою настолько поэтическою, насколько это необходимо по требованию роли».[2]

И все же Петипа, имея полную возможность предпочесть вначале А. Ф. Вергину, а затем Е. П. Соколову — танцовщиц с гораздо более выразительной мимикой, обычно поручал ведущие роли именно Вазем Во всяком случае, если для Китри в «Дон Кихоте» он избрал живую, выразительную, смелую Вергину, то Никию в «Баядерке», роль трагического плана, он отдал Вазем. Это отвечало его тогдашним творческим поискам. Пусть Вазем не доносила до зрителя драматической напряженности конфликта. Пусть эпизод гибели Никии в течение десятилетий еще ждал своей настоящей исполнительницы, а у Вазем казался тщательно, но бездушно выпеваемой балетной арией. Зато в сложной партитуре ансамбля теней Вазем была не только центральной солисткой, но и вдохновительницей хореографа. Она одновременно являлась и послушным, гибким материалом и виртуозом, безупречно владеющим этим материалом. Любой полет хореографической фантазии Петипа не знавшая трудностей Вазем подхватывала и доносила в совершенстве Оттого мастерство Вазем значило немало для разви-

---

[1] Театральное эхо «Петербургская газета», 1878, № 32, 14 февраля, стр 3

[2] Театральные новости «Санкт Петербургские ведомости», 1878, № 45, 14 февраля, стр 2.

тия русского балета. Являясь эталоном классического танца своего времени, это мастерство подготавливало возможность воплощения таких музыкально-хореографических полотен, как «Спящая красавица» и «Раймонда»...

Через два года после ухода со сцены Вазем начала преподавать классический танец в среднем классе училища вместо М. И. Петипа. Младший класс воспитанниц вел Л. И. Иванов, старший — Х. П. Иогансон.

В «Записках» Вазем лаконично охарактеризовала свой преподавательский метод. Она продуманно ставила задачи, которые являлись и до сих пор являются основой русской школы танца. Их развила ученица Вазем — А. Я. Ваганова. Их восприняли О. И. Преображенская, М. Ф. Кшесинская, Н. Г. Легат, чьи балетные студии за рубежом воспитали многих ведущих танцовщиц и танцовщиков западноевропейской сцены.

Первой такой задачей было развитие пластической мягкости, сообщающей выразительность танцу. «Нет ничего худшего на балетной сцене, как жесткие, угловатые, «деревянные» танцы, исполнитель которых производит на зрителя впечатление не танцующего человека, а пляшущей куклы», — утверждала Вазем. Следующее требование дополняло и развивало предыдущее. Вазем выступала против механического заучивания движений, которые часто сводились исключительно к упражнениям ног. Она привлекала внимание «к положению при танце корпуса, спины, плеч (épaulement) и рук». Танцу иностранных виртуозов, работающих одними ногами, когда корпус неподвижен и негибок, а руки безучастны и робки или, наоборот, жестко напряжены, русские исполнители противопоставляли танец всем телом, когда движения не разобщены, а сливаются в певучем единстве.

Вазем добивалась сознательного отношения учащихся к танцу. «Я строго поставила себе за правило, — писала она, — при задании своим ученицам новых для них темпов обязательно вскрывать перед ними их сущность». Наконец, одним из непременных условий преподавания Вазем считала развитие выносливости у исполнителей. Она достигала этого, постепенно уплотняя урок, «путем сокращения перерывов между отдельными упражнениями». Трудный, требующий сосредоточенности, чрезвычайно насыщенный урок Вазем выражал многие существенные основы русского балетного исполнительства. В классическом экзерсисе советской школы танца до сих пор сохраняются комбинации движений, носящие имя Вазем. В развитии сберегаются этой школой и общие принципы ее преподавания.

Преподавательскую деятельность Вазем не всегда ценили по достоинству. Через десять лет после прихода в училище Вазем была уволена, и в ее деле появился следующий документ: «Преподавательница

балетных танцев в императорском петербургском театральном училище артистка балетной труппы Екатерина *Вазем* вследствие введения новой системы в преподавании балетных танцев в училище — уволена от должности преподавательницы с 1 сентября 1896 года».[1] Поскольку никакой «новой системы» в школе введено не было, надо полагать, что требовательная к себе и к другим Вазем в чем-то не поладила с начальством.

После Октября престарелая Е. О. Вазем уже не могла планомерно преподавать в училище, но продолжала давать частные уроки. В ее архивном деле имеется ряд документов, показывающих заботу Советского правительства об артистке: ей выдавались академические пайки, была назначена пенсия. Она умерла в декабре 1937 года в Ленинградском доме ветеранов сцены.

А. Ф. Вергина

Александра Федоровна Вергина родилась 22 августа того же 1848 года, что и Вазем. Окончив училище через год после выпуска Вазем, Вергина соперничала с ней в течение своей недолгой сценической деятельности.

17 октября 1867 года воспитанница Вергина дебютировала на сцене Большого театра в роли Сатаниллы. «Г-жа Вергина,— сообщала газета «Голос»,— еще очень юная, стройная блондинка с черными глазами, настоящий тип грезовой головки, - если и далеко уступает в технике искусства г-же Вазем... зато значительно превосходит ее во многих других отношениях и особенно в мимической игре».[2] Вергина действительно уступала Вазем в технике танца. Знатоки-рецензенты упрекали ее порой даже в недостаточной выворотности ног.

И все же Петипа, умевший раскрывать таланты в наиболее выгодном свете, недаром поручил Вергиной роль Китри в «Дон Кихоте». Пластический рисунок образа строился в сочетаниях чистого классического и стилизованных испанских танцев. «Кокетство и страсть», за которые обычно хвалили Вергину, стали основой характера Китри. Критики восторженно писали о Вергиной, выказавшей в этой роли «много огня, оживления и брио»,[3] и образ Китри при всех дальнейших переделках «Дон Кихота» сохранил беззаботный задор, внесенный первой исполнительницей.

«Успех ее,— вспоминала Вазем,— был всегда заслуженным и сулил ей самое радужное сценическое будущее, как вдруг она оставила сцену, выйдя замуж».[4] Это произошло осенью 1879 года. На сцену Вергина больше не возвратилась. Она умерла в ноябре 1898 года.

---

[1] ЦГИАЛ, ф 497, оп 5, д. 477, л 80

[2] Петербургская хроника. «Голос», 1867, № 289, 19 октября, стр 4

[3] Театральные новости «Новости», 1871, № 195, 12 ноября, стр 3

[4] Е О Вазем Записки балерины, стр. 90—92.

Е. П. Соколова

Значительно более долгий и содержательный путь прошла Евгения Павловна Соколова, родившаяся в Петербурге 19 ноября 1850 года. Театральное училище она окончила в 1869 году. Но еще в 1868 году ученица Соколова исполнила главную роль в балете «Амур благодетель», поставленном для нее Петипа. В дальнейшем Петипа охотно сочинял балеты для лирически мягкой и эмоциональной танцовщицы: «Сон в летнюю ночь», «Приключения Пелея», «Кипрскую статую», «Роксану», «Младу», «Жертвы Амуру».

Соколова не сразу научилась выразительной передаче характера Когда она впервые исполнила роль Эсмеральды, А. С Суворин заявлял, что ее мимика «была рутинна и притом тороплива», и признавал лишь, что «очень хорош вышел у нее один мимический жест, в последней картине, когда она на предложение Фролло полюбить его и тем освободиться от казни медленно поднимает руку и взоры к небу».[1] Партии лирико-героического плана обычно менее удавались Соколовой, чем партии лирико-комедийные В ее репертуаре выделялись Пакеретта, Лиза из «Тщетной предосторожности»; последнюю роль она считала наиболее отделанной. При всем том средства драматического воздействия значили для Соколовой много больше, чем для Вазем. Поиски в этом плане были разносторонни и все чаще приводили к удачам, создавая ей прочную репутацию умной и экспрессивной танцовщицы-мимистки. В 1871 году Александринский театр специально для нее возобновил старую переводную драму «Ольга, русская сирота»; она играла роль главной героини — немой Ольги, в которой некогда блистала Фанни Эльслер.

Соколова, как и Вергина, уступала Вазем в танцевальной технике. По словам Вазем, много лет делившей с ней огромный репертуар, Соколова была «грациозной и пластичной танцовщицей, но технически далеко не сильной».[2] Действительно, за «неподдельную грацию и пластичность поз» Соколову хвалили после одного из первых ее выступлений на сцене, в «Фиаметте».[3] Техника же вырабатывалась лишь постепенно. И все-таки исполнительство очень разных балерин объединяла гармоническая цельность, особая «кантиленность» пластики. В 1885 году, когда Вазем уже покинула сцену, в Петербурге появилась Цукки. Не называя Цукки, но явно выступая против ее резкой танцевальной манеры, несколько неряшливой при всей подчеркнутой стремительности, С. Н. Худеков одобрял Соколову в роли Аспиччии за

---

[1] Незнакомец [А С Суворин] Дебют в «Эсмеральде» г-жи Е Соколовой. «Санкт-Петербургские ведомости», 1870, № 46, 15 февраля, стр 2

[2] Е О. Вазем. Записки балерины, стр. 92.

[3] Петербургская хроника «Голос», 1869, № 117, 29 апреля, стр 2

«округленность» поз, за «чарующую женственность», за то, что ее вариация на пальцах в сцене у божества Нила «сопровождалась крайне грациозными движениями корпуса»,[1] — словом, за все те качества, которые отличали танец русских балерин от танцев иностранной знаменитости.

Покинув сцену 25 ноября 1886 года, Соколова вела преподавательскую деятельность. Среди ее учениц были Анна Павлова, Тамара Карсавина, Любовь Егорова и др. «Петербургская газета» имела основания писать о Соколовой 1 сентября 1902 года как о «выдающейся преподавательнице». Эта оценка была связана с тем, что как раз в тот год Соколовой предложили место преподавателя и репетитора в театре, которое долгие годы занимал Иогансон. По-видимому, Иогансон, уходя на пенсию, сам рекомендовал одну из своих лучших учениц в качестве заместительницы. Та же газета писала 7 июля 1902 года о Соколовой как о превосходном репетиторе: «Балетная часть красносельских спектаклей является тщательно срепетированной. Это заслуга Е. П. Соколовой и Н. С. Аистова, руководящих названными представлениями». Однако Соколова работала как репетитор всего два года. В 1904 году, с отставкой Петипа и «переменой курса» в балете, эта должность была передана Н. Г. Легату.

В театр Соколова вернулась только после Октября. Она консультировала возобновления старых спектаклей, проходила роли с танцовщицами. Театральная хроника сообщала летом 1919 года: «В настоящее время Е. Соколова дает уроки танцев, и почти все лучшие молодые танцовщицы состоят ее ученицами».[2] В 1925 году дирекция ленинградских академических театров ходатайствовала о персональной пенсии Соколовой: «Несмотря на преклонный возраст, Е. П. Соколова во все годы русской революции учила молодых танцовщиц и, по общему мнению, является в настоящее время лучшей преподавательницей». Прикованная к креслу из-за болезни ног, она продолжала «безвозмездную подготовку уже законченных артисток к предстоящим дебютам, и если спектакли ленинградского балета шли с художественным успехом, то этим они немало были обязаны Е. П. Соколовой».[3]

Этот документ подвел красноречивый итог творческому пути Е. П. Соколовой, скончавшейся в том же 1925 году.

В середине 1870-х годов петербургская труппа пополнилась новыми одаренными танцовщицами.

---

[1] Х а [С. Н Худеков] Театральное эхо «Петербургская газета», 1885, № 318, 19 ноября, стр 3.

[2] Государственный балет «Бирюч петроградских государственных театров», 1919, июль — август, стр. 180

[3] ЦГИАЛ, ф 497, оп 5, д 2937, л 128 об.

М. Н. Горшенкова

Мария Николаевна Горшенкова, окончив школу в 1876 году, сразу была принята в труппу на положение второй балерины. Она дебютировала в «Жизели» и покорила зрителей техническим совершенством танца.

«Эта артистка щедро одарена всеми условиями для полного олицетворения поэтического образа Жизели. Все движения ее быстры, несколько судорожны и в то же время чрезвычайно правильны, позы пластичны и вся фигура проникнута изяществом артистической натуры»,—писала «Петербургская газета» 7 февраля 1884 года, то есть в год ухода со сцены Вазем. 1 сентября талантливая Горшенкова была переведена на положение балерины. Но с 1885 года русский балет широко открыл двери для итальянских гастролерш, и это обстоятельство не могло не ограничить поля сценической деятельности Горшенковой. К ней из чужих рук переходили главные роли в репертуарных балетах «Катарина», «Корсар», «Сатанилла», «Конек-горбунок», «Царь Кандавл», «Дон Кихот», «Роксана» и др. На премьерах же она обычно исполняла вторые роли, такие, как Гамзатти в «Баядерке», богиня лета в «Дочери снегов», Войслава в «Младе», Лиза в «Жертвах Амуру», Клавдия в «Весталке», или отдельные танцевальные номера. Например, в балете Петипа «Зорайя, или Мавританка в Испании» она отличалась в ронденье — пляске между кинжалами, поставленной Петипа на широких прыжках; впоследствии этот номер заимствовал А. А. Горский для уличной танцовщицы в «Дон Кихоте».

В 1887 году Горшенкову командировали в Москву. «Принятая при выходе крайне холодно, г-жа Горшенкова с первого же solo привлекла внимание театральной залы»,— писал о ее дебюте московский критик.[1] О ее выступлении в «Дочери фараона» он же заявлял 1 октября 1887 года, что «в манере г-жи Горшенковой сказывается отпечаток старой школы, создавшей таких звезд хореографического искусства, каковы г-жи Гранцова и Муравьева». Другими словами, Горшенкову он ставил рядом с балеринами, бывшими двадцатью годами ранее любимицами Москвы. Не случайно осенью 1888 года Горшенкова была вновь направлена в Москву как «первая танцовщица, заменяющая балерин»

И все-таки Горшенкова оказалась художником несостоявшейся судьбы. В отзыве на ее прощальный бенефис Н. М. Безобразов сокрушенно подводил итог: «Театральное начальство выпускало г-жу Горшенкову как можно реже или же в старых заигранных балетах... Успехом, которым она неизменно пользовалась в течение 20 лет, она обязана исключительно своему богатому дарованию».[2]

---

[1] Alter. Театр и музыка. «Русские ведомости», 1887, № 260, 21 сентября, стр. 2.

[2] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1893, № 6, 7 января, стр 3

Много родственных черт с артистической индивидуальностью Горшенковой и с ее судьбой было у ее талантливой сверстницы классической танцовщицы В. А. Никитиной.

В. А. Никитина

Варвара Александровна (Ивановна) Никитина (1857—1920) поступила в театральное училище из петербургского воспитательного дома. 28 сентября 1873 года она была зачислена в балетную труппу и вплоть до ухода Вазем исполняла не слишком значительные сольные партии.

Первой порученной ей ролью на премьере явилась Сванильда в «Коппелии», поставленной Петипа (1884). В этой роли она «своею воздушностью, грацией и кокетливостью произвела фурор».[1] Об изяществе и силе танца Никитиной говорилось решительно во всех рецензиях поры ее творческого расцвета. В 1889 году Никитина выступила в центральной партии бабочки на премьере балета «Капризы бабочки» Петипа и снова придала «своим танцам в этом балете много изящества и вкуса».[2] Такого рода отзывы скоро стали стереотипными.

Лирическая танцовщица Никитина имела в своем репертуаре преимущественно небольшие балеты. Петипа поставил для нее еще «Ненюфар» (1890), Лев Иванов — «Очарованный лес» (1887) и «Шалость Амура» (1890). Индивидуальность Никитиной раскрылась в отдельных, замкнутых по форме номерах. Певучая грация ее танца выразилась в дуэте принцессы Флорины и Голубой птицы из «Спящей красавицы», который Петипа поставил для нее и Энрико Чекетти. Прозрачная кантилена этого дуэта, кружевной рисунок вариации нашли в ней идеальную исполнительницу.

Никитина не знала равных себе в балетах старого романтического репертуара. В главной роли балета «Наяда и рыбак» она, по словам рецензента, «танцевала, как и всегда, воздушно, грациозно и изящно; лучшей Наяды в теперешнем составе балетной труппы и желать нельзя, и не найдется».[3] То же повторилось в «Сильфиде». «Нельзя было подобрать, да, пожалуй, и не найдется ни на одной заграничной сцене лучшей Сильфиды, чем г-жа Никитина,— утверждал Безобразов.— Она как бы создана для такой роли. Воздушная, грациозная, миловидно-кокетливая... Адажио 1-го акта, которое г-жа Никитина делает с г-жою Андерсон и г. Гердт,— маленький шедевр по изяществу групп и красоте поз; также хорошо адажио 2-го акта и вообще все танцы балерины. Между ними надобно отметить в особенности вариацию на

---

[1] Кабриоль. Театр и музыка. «Санкт-Петербургские ведомости», 1884, № 335, 4 декабря, стр. 3.

[2] Хроника. «Артист», 1891, № 17, ноябрь, стр. 178.

[3] Кабриоль. Балет. «Санкт-Петербургские ведомости», 1885, № 276, 8 октября, стр. 3.

пуантах под арфу во 2-м действии».[1] Безобразову вторил И. Ф. Василевский-Буква: «Сильфиду изображает воздушная и легкая г-жа Никитина. Эта роль точно для нее создана, и первая балерина нашей сцены справляется с нею безукоризненно. Сильфида весьма грациозно и воздушно реет и плавает в голубой дымке электрического света».[2]

Впрочем, «первой балериной нашей сцены» Никитину сделали официально только в 1889 году, когда ей осталось служить всего четыре года. Время не благоприятствовало творчеству русских танцовщиц. Главные свои успехи Никитина одерживала, выражаясь языком тогдашних летописцев балета, «в изящной борьбе» с итальянскими гастролершами. Тем убедительней оказывались эти успехи. А. А. Плещеев заявлял: «В лице г-жи Никитиной, еще недавно занимавшей скромное место солистки, выросла балерина, украшающая сцену... Балерина не по названию, а по своим качествам: г-жа Никитина молода, красива, грациозна и достигла тех технических трудностей хореографии, за которые итальянок принято награждать баснословными окладами и бенефисами. Увы... таков удел русских, что их дарования, их непрерывный труд и достигнутые совершенства оцениваются дешево!» И далее, касаясь выступления Никитиной в роли Эллы («Талисман»), в которой на премьере блистала Корнальба, Плещеев заключал: «Она танцевала с такой же силой, как и Корнальба, но с гораздо большей грацией».[3]

Сочетание виртуозной техники с одухотворенностью и изяществом выделяло Никитину как одну из выдающихся представительниц русской школы классического танца 1880—1890-х годов. В 1890 году Плещеев оправданно отмечал это обстоятельство: «Г-жа Никитина приобрела за последнее время такую уверенность в танцах, которой могут позавидовать самые смелые итальянки». И, что было особенно существенно, «исполнение ее носит всегда художественный отпечаток и не выходит из границ изящества; она является идеалом танцовщицы, которую способна создать русская хореографическая школа, представляющая контраст с итальянской».

Между тем театральная дирекция отдавала итальянкам нескрываемое предпочтение, и Никитина, при всех ее достоинствах, не могла рассчитывать на большее, чем на дублирование гастролерш в очередных постановках. Долго зревший протест вылился наконец в форму почти демонстративную. «Петербургская газета» сообщала 30 апреля 1893 года, что Никитина хотела «появиться в новом балете «Сандриль-

---

[1] Б[езобразов]. Балет «Сильфида». «Петербургская газета», 1892, № 19, 20 января, стр. 3.

[2] Буква [И. Ф. Василевский]. Возобновление балета «Сильфида». «Русские ведомости», 1892, № 25, 26 января, стр. 2.

[3] Пл[ещеев]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1890, № 116, 30 апреля, стр. 3.

она», но в этом было отказано артистке, что повлекло тогда полное нежелание г-жи Никитиной выступать и впредь на сцене». Не дождавшись своего прощального бенефиса, отклонив лестные предложения продлить контракт на несколько сезонов, Никитина покинула сцену 1 октября 1893 года.

Ее уже не было в труппе, когда 5 декабря 1893 года состоялась премьера балета «Золушка» («Сандрильона») с участием Пьерины Леньяни. Но и десять лет спустя престарелый Петипа заявлял, отвечая на вопрос интервьюера:

«— Кем вы особенно гордитесь из ваших учениц?

— Муравьевой, Никитиной, Вазем...»[1]

М. М. Петипа

Одной из популярных актрис петербургского балета долгие годы была Мария Мариусовна Петипа (1857—1930), дочь М. С. Суровщиковой и М. И. Петипа. Родители не отдали ее в училище; она посещала экстерном класс Иогансона вплоть до своего дебюта. 12 января 1875 года она впервые выступила в балете отца «Голубая георгина», поставленном когда-то для ее матери, и «возбудила своими первыми дебютами непритворный восторг».[2] Эффектная и темпераментная танцовщица, Петипа не обладала способностями к классическому танцу и мало-помалу перешла на характерный жанр. А. Н. Бенуа рассказывал в «Воспоминаниях о русском балете», как пятнадцатилетним мальчиком он безнадежно влюбился в М. М. Петипа, увидев ее в «малороссийском танце» из «Конька-горбунка».[3]

«Кажется, никто так не занят, как я! — сообщала Петипа накануне своего двадцатипятилетнего юбилея. — В один из сезонов я участвовала на сцене 100 раз! Прежде, я помню, случалось так, что в один и тот же вечер я должна [была] танцевать в двух театрах — в Большом и в Мариинском, и мне приходилось, чтобы успеть, в загримированном виде переезжать из одного театра в другой». Петипа охотно танцевала в операх: «Я особенно люблю танцевать лезгинку в «Руслане и Людмиле», мазурку в «Жизни за царя» и испанский танец в «Кармен», — признавалась она.[4]

Энергичная, предприимчивая артистка организовала труппу из двадцати двух танцовщиков и повезла ее летом 1899 года в Будапешт.

---

[1] Театрал. 55 лет в балете (У М. И. Петипа). «Петербургская газета», 1902, № 117, 1 мая, стр. 4.

[2] Бенефис г. Троицкого. «Санкт-Петербургские ведомости», 1876, № 98, 10 апреля, стр. 2.

[3] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet. London, 1947 pp. 52—54.

[4] Spectator [Ф. Ф. Трозинер]. У М. М. Петипа (Накануне юбилейного бенефиса). «Петербургская газета», 1901, № 33, 3 февраля, стр. 3.

Перед отъездом она сообщала: «В каждом спектакле мы будем ставить дивертисмент, в котором будем знакомить публику с нашими национальными танцами. Мы покажем им, как танцуют у нас прекрасный «казачок» и русскую плясовую».[1] Гастроли имели триумфальный успех и были повторены летом 1901 года. Осенью 1902 года М. М. Петипа и С. Г. Легат исполняли камаринскую, чардаш и мазурку в трех спектаклях парижской «Opéra comique» и, по словам «Петербургской газеты», снова «произвели фурор». И эта поездка была повторена летом следующего года.

Выйдя на пенсию осенью 1907 года, М. М. Петипа выступала в Мариинском театре на разовых до 1911 года.[2]

А. Х. Иогансон

Анна Христиановна Иогансон (1860—1917), дочь Х. П. Иогансона, так же, как и М. М. Петипа, окончившая театральное училище экстерном, достаточно полно выражала в сценической деятельности принципы своего отца и Мариуса Петипа.

Поступив на сцену в 1878 году, Иогансон дебютировала в «Эсмеральде». Затем в ее репертуаре появились и такие сложные балеты, как «Баядерка», «Кипрская статуя», «Гарлемский тюльпан», «Щелкунчик», не говоря о сольных партиях почти во всех современных ей спектаклях.

О ее выступлении в «Кипрской статуе» рецензент писал: «Замечательная отделка танцев г-жи Иогансон, изящество и артистический вкус, которыми отмечено всякое движение этой артистки, превосходная элевация и, наконец, выгодная сценическая внешность доставили артистке полный и заслуженный успех».[3]

Примерно в тех же выражениях отозвались о ней и в канун ее прощального бенефиса: «Грация, пластика, округленность жестов и движений и строгая чистота танцев без всяких акробатических фокусов — вот лучшие качества дарования г-жи Иогансон».[4]

Помимо названных танцовщиц, петербургская труппа располагала другими превосходными солистками. В первую очередь выделялись Клавдия Михайловна Куличевская (1861—1923) — впоследствии одна из лучших преподавательниц классического танца в училище, и Александра Григорьевна Недремская (1863—1891), блиставшая в небольших соло.

---

[1] Заграничное турне наших артисток. «Петербургская газета», 1899, № 122, 6 мая, стр 5

[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 2468, лл. 171, 174.

[3] Кабриоль. Балет. «Санкт-Петербургские ведомости», 1885, № 22, 22 января, стр. 3.

[4] А Х. Иогансон. «Петербургская газета», 1898, № 289, 21 октября, стр. 4.

Смена поколений

К началу 1890-х годов сошло со сцены поколение, представленное именами Вазем, Соколовой, Горшенковой, Никитиной и др. Их готовилось сменить новое поколение, ничего не растерявшее из опыта своих предшественниц. Больше того, для этого поколения уже утвердившимся фактом развития были балеты Чайковского, лучшие достижения Петипа и Льва Иванова. С высоты достигнутого русским балетом это новое поколение могло расценивать искусство итальянских гастролерш, не отступая от национальных традиций своей школы, а совершенствуя и двигая дальше отдельные исполнительские приемы.

В 1889 году пришла О. И. Преображенская, в 1890 — М. Ф. Кшесинская, в 1894 — В. А. Трефилова, в 1897 — А. Я. Ваганова, в 1898 — Ю. Н. Седова и Л. Н. Егорова, в 1899 — А. П. Павлова, в 1902 — Т. П. Карсавина и Л. Г. Кякшт. При всех индивидуальных различиях, искусство этих талантливых танцовщиц в главном представляло собой явление уже не XIX, а XX века.

Судьбы мужского исполнительства

Примат танцовщицы во второй половине XIX века не мог не отразиться на судьбах мужского исполнительства. Весьма характерно, что при наличии множества танцовщиц, выступавших одновременно или сменявших друг друга в течение этого времени, лишь один танцовщик занимал положение бессменного премьера. То был Павел Андреевич Гердт, чья деятельность началась в середине XIX века и завершилась накануне Октября. Она была долговечнее деятельности любой балерины. Недаром в 1900-х годах про Гердта говорили, что «на руках у него были все знаменитейшие балерины», начиная с М. С. Суровщиковой-Петипа и кончая его ученицей А. П. Павловой.

П. А. Гердт

Гердт родился 22 ноября 1844 года. Он был сыном булавочного цеха мастера, обрусевшего немца Иоганна Генриха Гердта. Его крестным отцом был граф Павел Андреевич Шувалов, именем, а впоследствии и отчеством которого был назван будущий танцовщик.

Весной 1864 года Герд окончил петербургское театральное училище, где числился казенным воспитанником, и был принят в театр. «Служба же его,— как значилось в заведенном на него конторою деле,— считается с 16-летнего возраста, т. е. с 22 ноября 1860 года».[1]

Учителями Гердта сначала были А. И. Пименов, в свое время бывший учеником Шарля Дидло и им определенный на пост преподавателя, и Жан Петипа, отец прославленного хореографа. В старших классах Гердт занимался у М. И. Петипа и Х. П. Иогансона. Таким образом, лучшие традиции западноевропейской школы, восходившие через

[1] ЦГИАЛ, ф 497, оп 5, д. 712, л. 19.

Иогансона к Бурнонвилю и далее к Огюсту Вестрису, сочетались в его искусстве с практикой русской сцены.

Биография Гердта была на редкость безоблачна и безбурна. Счастливчики-принцы, роли которых он в избытке переиграл на своем веку, и те испытывали больше превратностей судьбы.

Обласканный начальством, Гердт уже в 1868 году принял русское подданство. В 1871 году он женился на одаренной танцовщице-солистке А. В. Шапошниковой, от которой имел сына и трех дочерей.[1] В отличие от многих своих товарищей, Гердт никогда не нуждался. С 1874 года, то есть по прошествии обязательной десятилетней службы в театре, он получал весьма высокую ставку — 1143 рубля годового жалованья, 15 рублей поспектакльных и полубенефис, а вскоре и полный бенефис в сезон. В 1882 году жалованье было повышено до 5000 рублей в год. С осени 1880 года Гердт вместо умершего Н. О. Гольца вел в театральном училище класс бальных и характерных танцев и мимики. Впоследствии он преподавал классический танец старшим воспитанникам, а затем и старшим воспитанницам и артисткам. В 1890 году Гердт получил потомственное почетное гражданство, а в 1901 году звание солиста его величества.

Вся жизнь Гердта протекала в театре. В 1880 году, когда Гердт подал прошение о пенсии за двадцатилетнюю службу, режиссер А. Н. Богданов писал: «Замечательно любимый публикой артист и по исполнении служебной обязанности служит примером для труппы».[2] Разумеется, одним лишь примерным поведением Гердту не удалось бы добиться того прочного успеха, каким была отмечена вся его артистическая деятельность. Помимо мягкого, ровного, хотя и упорного характера, за который его уважали товарищи по работе, Гердт был по своим природным данным словно создан для ролей балетных героев. Высокий, стройный, белокурый, голубоглазый, с правильными и благородными чертами лица, он обладал мужественной, но изящной пластикой движений. Его исполнительская манера была образцом танцевального стиля нескольких десятилетий. Этой манеры и сейчас придерживаются современные исполнители ролей, созданных Гердтом.

Начало пути

Гердт пришел в петербургскую балетную труппу к закату карьеры танцовщика Х. П. Иогансона. М. И. Петипа выступал уже только в мимических партиях. Ведущим исполнителем основных ролей балетного репертуара был Л. И. Иванов, зачисленный в труппу десятью годами ранее Гердта.

---

[1] Одна из дочерей Гердта, Е. П. Гердт, была в числе первых советских балерин Ленинградского академического театра оперы и балета и выдающейся преподавательницей ленинградского, а в 1934—1960 годах — московского хореографических училищ.

[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 712, л. 62.

Поначалу Гердт выступал в партиях второго танцовщика, то есть исполнял классические pas de deux, pas de trois и являлся главным партнером балерины в развернутых pas d'action.

Еще будучи воспитанником, в 1857 году он выступил в pas de trois на бенефисе балерины Е. И. Фридберг. М. И. Петипа обратил на него внимание и взял в свой класс. Но и в первые годы работы на сцене имя Гердта редко появлялось в перечне действующих лиц: он подменял мимирующего героя там, где балерине требовался ловкий партнер.

В первой петербургской постановке «Дон Кихота» Петипа (1871) Гердт подменял Базиля — Л. И. Иванова в классическом pas de deux с Китри — А. И. Вергиной. В pas de dix, сочиненном Петипа в 1871 году для второго акта возобновленной им «Эсмеральды»,[1] молодой цыган — Гердт заступал место Пьера Гренгуара — Т. А. Стуколкина, танцуя вместе с Эсмеральдой — Е. П. Соколовой. Во втором акте балета Петипа «Камарго» (1872) Гердт танцевал с Камарго — Аделью Гранцовой классический вальс, хотя главную мужскую партию графа де Мелен исполнял Л. И. Иванов. В «Бабочке» Петипа (1874) на празднике последнего акта с Фарфаллой — Е. О. Вазем танцевал не завоевавший ее любовь принц Джальма — Л. И. Иванов, а все тот же Гердт.

Впрочем, практика такого рода ценилась тогда едва ли не выше исполнительства ведущих мимических ролей. Пресса 1870-х годов, невнимательная к танцовщикам, для Гердта делала исключения. «Из мужского персонала по справедливости рукоплескали только одному танцовщику г. Гердту *первому*... во всех отношениях»,— отмечал его успех в «Бабочке» критик «Петербургской газеты».[2]

Правда, вскоре по окончании школы Гердт получил и отдельные ведущие роли, преимущественно в романтических балетах Жюля Перро, где мимическая игра сочеталась с танцевальной виртуозностью. Когда юная Е. О. Вазем дебютировала в главной роли балета «Наяда и рыбак», анонимный критик газеты «Голос» сообщал 12 сентября 1867 года: «Прибавим, что в этот же вечер роль рыбака Маттео в первый раз исполнял молодой, но тоже очень даровитый танцовщик г. Гердт». В 1870 году Гердт исполнил роль Альбера в «Жизели», в 1877 году — Валентина в балете «Фауст». «Из этой трудной, исполненной драматизма роли г. Гердт вышел полным победителем. За сцену дуэли и смерти он был вызван вполне заслуженно», — отмечала 1 мая 1887 года «Петербургская газета».

---

[1] Впоследствии Петипа превратил pas de dix в pas de six, сократив число составляющих антураж цыганок с восьми до четырех и заменив исполнявших их роли воспитанниц корифейками.

[2] «Петербургская газета», 1876, № 165, 24 августа, стр. 3. До конца 1880-х годов П. А. Гердт обозначался на афишах как Гердт 1, в отличие от его младшего брата Андрея (Гердта 2), покинувшего театр в 1887 году.

Артистическая зрелость

Сложившаяся позднее репутация Гердта как одного из самых одаренных мимов в балете также свидетельствовала о том, что он был разносторонним танцовщиком-актером. Но в балетах Петипа, где главным образом складывалась сценическая биография Гердта, танец и мимика неукоснительно разделялись между двумя исполнителями. Сам Гердт не был сторонником такого разделения. В канун сценического сорокалетия Гердта интервьюер спросил его: «Какой балет оставил особенно приятное воспоминание в вашей памяти?» Гердт ответил: «Помнится, «Дева Дуная» произвела на меня особенное впечатление... здесь у меня была прекрасная роль».[1] Возобновленный Петипа в 1880 году, этот балет Филиппа Тальони позволил танцовщику всесторонне проявить свое дарование в роли Рудольфа. Недаром П. А. Монтеверде замечал тогда, что Гердту «выпала редкая доля заслужить громкие аплодисменты за свою мимику, изображающую отчаяние любящего сердца и сумасшествие».[2] В тот же день анонимный рецензент «Петербургской газеты» утверждал: «Как танцовщик этот артист давно оценен по достоинству, но в «Деве Дуная» он блестящим образом доказал, что он и прекрасный «мимист». Сцена сумасшествия была проведена им с большим драматизмом: без шаржа и вполне реально... Это артист-художник!»

Танцевальные роли героев романтического балета поры его расцвета больше привлекали молодого Гердта, чем роли в спектаклях Петипа, где на долю главного исполнителя выпадали мимические сцены, а танцевальную партию вел первый солист. Лишь отчасти правдива легенда о том, будто Петипа поступался танцевальностью главных мужских партий ради потерявшего технику Гердта. Петипа действительно высоко ценил дарование Гердта. Легко сменяя балерин, требуя от них высокой профессиональной техники, умея и наиболее выгодно показать эту технику, он к концу деятельности Гердта применялся к возможностям стареющего премьера, облегчая пластический текст его партий. Но принцип разделения одной мужской партии на две — игровую и танцевальную — он проводил еще и тогда, когда Гердт мог блестяще их сочетать. Таково было одно из условий эстетики Петипа: танцовщик занимал подчиненное место в спектакле; главенствовала балерина. То, что в конце XIX века ставилось в вину Гердту, в середине века было его бедой и, может быть, омрачало его жизнь в театре, внешне столь благополучную. Ведь для того, чтобы занять первое место в строгой

---

[1] Интервьюер У П А Гердта (Накануне юбилейного бенефиса) «Петербургская газета», 1900, № 322, 22 ноября, стр 4.

[2] Amicus [П. А. Монтеверде] Бенефис г-жи Дика-Пти и г-жи Вазем. «Санкт-Петербургские ведомости», 1880, № 57, 26 февраля, стр. 2.

иерархии балетной труппы, надо было отказаться от дорогой для каждого хорошего танцовщика части своей профессии. Критика сожалела, что Гердт перестал танцевать и превратился почти исключительно в мимического актера еще тогда, когда он виртуозно владел искусством танца. После выступления Гердта в «Жизели» рецензент замечал: «В этом чудном pas de deux наш премьер г. Гердт, вообще редко танцующий, выказал всю элегантность, все изящество в легкости танцев и в особенности в пируэтах renversé».[1]

Иначе говоря, и на пороге тридцатилетия сценической деятельности Гердт сохранял отличную профессиональную форму. Он сохранял ее не только как танцовщик классического плана, но и как исполнитель характерных танцев. Поскольку в балетах Гердт играл первые роли, обычно основанные на приемах пантомимной игры и классического танца, то в качестве характерного танцовщика он появлялся чаще всего в оперных спектаклях. За все долгие годы своей сценической жизни он едва ли пропустил хоть одно представление «Ивана Сусанина», где с неизменным успехом танцевал краковяк и мазурку. «Кто сказал бы, что этот грациозный, ловкий и красивый польский «пан», — писала 31 августа 1902 года «Петербургская газета»,— артист, подвизающийся 43-й год на сцене?»

Привязанность Гердта к своему искусству граничила с самоотверженностью. Перед премьерой балета Петипа «Синяя Борода» (1896) Гердт, исполнявший роль Рауля Синей Бороды, повредил ногу, и его должен был заменить специально приглашенный итальянский танцовщик Джоржио Саракко. Но Гердт предпочел, даже чуть прихрамывая, исполнить эту пантомимную роль. В балете «Конек-горбунок» основные партии не подходили к его внешности и данным, и тогда он взялся за партию в характерной «уральской» пляске. В 1902 году партнершей Гердта в «уральцах» была его ученица Анна Павлова, недавно выпущенная из школы. Танец строился на высоких pas de basque; танцовщица и танцовщик как бы соревновались в высоте, силе и упругости прыжков. «Это феноменальный артист! — писала о Гердте 28 октября «Петербургская газета».— Он вчера тряхнул стариною и... показал такую удаль и такой широкий размах в «уральцах», что вызвал бурю рукоплесканий. Исполняя казацкие кабриоли с сильфидой Павловой 2-й, он прямо-таки летал по воздуху».

Это помогало ему сохранять и сценическую молодость. В 1885 году для его бенефиса была возобновлена «Тщетная предосторожность» Доберваля, в которой роль Лизы исполняла знаменитая танцовщица-мимистка Вирджиния Цукки. «Когда он появился в первой картине,—

---

[1] «Петербургская газета», 1888, № 350, 20 декабря, стр 3.

писал о Колене — Гердте критик Н. М. Безобразов,— то многие из публики не хотели верить, что перед ними находится юбиляр, празднующий 25 лет своей артистической деятельности, а не 25-летний юноша — до такой степени еще свеж г. Гердт. Из танцев его мы должны назвать на первом плане вариацию в pas de deux, вставленную из балета «Эсмеральда». Никаких особенных трудностей в ней нет, но все па носило на себе отпечаток элегантности и законченности строгого классического стиля. Не меньшей похвалы заслуживает и мимическая сторона роли г. Гердта. В этом отношении он нисколько не уступал prima ballerina».[1] А 12 октября 1899 года, после выступления Гердта в «Пахите», критик «Петербургской газеты» объявлял, что «неувядаемый г. Гердт еще помолодел!» — и в доказательство рассказывал: «Один из балетоманов прежнего времени, не бывший пятнадцать лет в театре, спросил у соседа: скажите, пожалуйста, да какой же это Гердт? это сын того, которого я помню?» 23 октября 1898 года Безобразов писал в «Петербургской газете» о Гердте — Таоре в «Дочери фараона»: «Время почти не оставляет своих следов на этом замечательном артисте. Его танцы и движения настолько грациозны, что им могли бы позавидовать и многие служительницы Терпсихоры». Наконец, о неувядаемом таланте Гердта рассказывала известная русская драматическая артистка М. И. Велизарий. «В «Эсмеральде» юного Феба играл П. А. Гердт,— вспоминала она.— В то время ему было уже пятьдесят с лишним лет. Но когда мне об этом сказали, я не поверила. На вид ему можно было дать не больше восемнадцати. Это был красивый юноша, пластичный, каждая поза его просилась на полотно художника. В тот момент, когда он несет свою партнершу, высоко подняв ее на руках, он производил впечатление скульптурного изваяния. Недаром все балерины — и русские и заграничные — желали танцевать только с ним, а не с молодыми, иногда очень талантливыми партнерами».[2]

Слова Велизарий были справедливы. Превосходный танцовщик и мимист, Гердт был умелым, внимательным кавалером. Вазем выделяла его как лучшего из своих партнеров. «Танцевать с ним было заветной мечтой всех солисток, так как его участие в том или другом «па» всегда сообщало ему особенную рельефность. Он был превосходным партнером балерин. С ним можно было безбоязненно пускаться на самые разнообразные виртуозные приемы, так как была полная уверенность в том, что он всегда вовремя подхватит, поможет и выдвинет наиболее эффектные моменты».[3]

---

[1] Н. Б[езобразов]. Юбилейный спектакль г. Гердта. «Санкт-Петербургские ведомости», 1885, № 346, 17 декабря, стр. 3.

[2] М. И. Велизарий. Путь провинциальной актрисы. Л.— М., «Искусство», 1938, стр. 55.

[3] Е. О. Вазем. Записки балерины, стр. 121.

Такое качество особенно ценилось в балете второй половины XIX века, где безусловным центром спектакля являлась балерина. Но Гердт при всем том был прежде всего замечательным артистом-мимом. «Нет ни одного балета из ставившихся в Петербурге, в котором бы я не участвовал»,— говорил он интервьюеру «Петербургской газеты» в ноябре 1900 года.[1] Назвать их — значило бы дать перечень всех премьер и многих рядовых спектаклей за пятьдесят с лишним лет. В большинстве этих балетов он создал роли, являвшиеся образцом мимического искусства. Разнообразие ролей свидетельствует о необычайно широком диапазоне актерских возможностей Гердта. Властный, порывистый Конрад в «Корсаре» и элегантный, холодноватый Люсьен в «Пахите». Блестящий Феб в «Эсмеральде» и мешковатый неудачник Пьер Гренгуар. Экзотические красавцы Таор в «Дочери фараона», Солор в «Баядерке» и суровый норвежский капитан в «Дочери снегов». Величественный Оберон в «Сне в летнюю ночь» и простоватый, лукавый крестьянин Колен в «Тщетной предосторожности».

Гердт в балетах Чайковского

В историю русского балета Гердт вошел прежде всего как первый исполнитель главных партий репертуара Чайковского. Принц Дезире (что значит «желанный») появляется только во второй половине балета «Спящая красавица». В первом акте принцесса Аврора беспечно красуется перед четырьмя кавалерами-принцами, радуясь их восхищенному преклонению, но никого не предпочитая. Пробужденная от векового сна поцелуем Дезире, она сразу отдает свое сердце отважному пришельцу. Красивый без слащавости, благородно мужественный, он казался чуть рассеянным и задумчивым среди своих веселящихся придворных в сцене охоты. Напрасно улыбались ему дамы, напрасно друзья соблазняли охотничьими забавами. Он был непринужденно приветлив, но все же далек от них. Встретив фею Сирени, он загорался жаждой подвига. Актер умел по-молодому вжиться в роль, умел заставить зрителя поверить в правду чувств, охвативших героя. Танцовщица, исполнявшая партию Авроры, поистине казалась видением, вызванным феей Сирени, такой невесомой становилась она в его руках, так тонко передавал он ощущение нереальности прикосновений, тщетность попыток поймать и удержать тень, которая манила его, но ускользала и терялась в группах волшебных подруг. Когда Дезире и фея Сирени, стоя в неподвижной лодке на фоне движущейся декорации леса, плыли на волнах музыки к зачарованному замку, Гердт, лишь изредка изменяя пластическую позу, передавал нарастающий нетерпеливый порыв принца — контрастный «подтекст» плавной мелодии панорамы.

---

[1] Интервьюер. У П. А. Гердта. «Петербургская газета», 1900, № 322, 22 ноября, стр. 4.

Смену чувств и настроений актер подчинял общей светлой тональности балета. В финальном pas de deux Авроры и Дезире мечта становилась явью, действительность превращалась в сказку: завоевав счастье, Дезире—Гердт склонялся перед ним. Эта верность музыкальной теме оправдывала то «кружение сердца», которое Гердт передавал в повторяющихся pas короткой вариации принца. Последующие исполнители утеряли смысл вариации-песенки, где Дезире, мальчишески ликуя, носится по сцене, превратили ее в нелепый, даже смешной набор коротких подскоков. А ведь еще через десять лет после премьеры Безобразов восклицал, что Гердт «танцует в «Спящей красавице» всего несколько тактов, но какая это красота!» [1]

Самоуглубленнее и печальней мечтал принц Зигфрид в «Лебедином озере». Роль эта не удалась Гердту в такой же мере, в какой удалась роль принца Дезире. Его классически ясная исполнительская манера была чужда тревогам юноши, трагической жертвы обстоятельств. По сути дела, роль Зигфрида противостояла массе уже созданных Гердтом образов. Психологическая основа здесь была сложнее, чем у романтических героев времен актерской молодости Гердта, и тем более сложнее, чем у внешне живописных, но внутренне прямолинейных героев поры его творческой зрелости.

Зигфрид у Гердта был наивен и беззаботен. Призывный клик лебедей не тревожил его покоя, а просто наводил на мысль о новой забаве. Встретив Одетту и защитив ее от свиты своих охотников, он объяснялся с ней, оставив при своей особе приближенного Бенно, подобно рыцарю, который воспевает даму в присутствии оруженосца. Когда Одетта, склонившаяся было к Зигфриду, откидывалась на руки Бенно, Гердт принимал благородно-картинную позу в ожидании, пока партнерша вернется к нему; это сильно снижало лиризм дуэта.

Балетмейстеры «Лебединого озера» не предоставили Зигфриду—Гердту ни одного самостоятельного танцевального куска. Он оставался только партнером балерины. Зигфрид—Гердт, исполнив несколько изящных па в вальсе с невестами, пассивно восхищался Одиллией в pas d'action (квартет Одиллии, Ротбарта, Зигфрида и Бенно), главной целью которого было утверждение ее темы.

В последнем акте его Зигфрид по-прежнему оставался нечаянным участником драмы Одетты, холодноватым и галантным. Все похвалы рецензентов обращались в адрес Пьерины Леньяни, Гердт был обойден молчанием. Последующие исполнители могли позаимствовать у него благородство осанки, точную выверенность манер, но Зигфрид как равноправный носитель темы, заданной Чайковским и намеченной Ивано-

[1] Б[езобразов]. Театральное эхо «Петербургская газета», 1900, № 309, 9 ноября, стр. 4.

вым в «Лебедином озере», появился лишь в советском балете, в новой концепции роли, созданной балетмейстером А. Я. Вагановой и танцовщиком К. М. Сергеевым.

В промежутке между ролями Дезире (1890) и Зигфрида (1895) Гердт исполнил роль принца Коклюша в третьем балете Чайковского «Щелкунчик» (1892). Однако по своему содержанию и месту в спектакле это была даже не роль, а партия кавалера в классическом pas de deux, главной задачей которого была демонстрация балерины. Драматическая нагрузка партий феи Драже, принца Коклюша и подобных им других игрушек-сластей противоречила патетическому взлету адажио, созданному Чайковским для их танца. Высокий шлем-колпак несоразмерно увеличивал голову танцовщика, а ноги, обтянутые трико, казались укороченными оттого, что хитон-рубаха доходил до колен. Танцовщику ничего не оставалось, как добросовестно поддерживать и выдвигать вперед свою партнершу. Долголетний сценический опыт уходил на то, чтобы не показаться смешным.

В балетах Глазунова

Уже на склоне своей деятельности Гердт выступил в главных ролях балетов Глазунова. Непременный участник эрмитажных спектаклей, он сыграл в 1900 году роль маркиза Дамиса в балете «Испытание Дамиса» и партию Вакха во «Временах года». «Испытание Дамиса» было поставлено в приемах салонного танца XVIII века, и здесь Гердту представился случай блеснуть изысканностью и совершенством стиля. Его Дамис был воплощением рыцарственной галантности и изящества, которые воскрешали Глазунов и Петипа. Зато, быть может, крупнейшей неудачей в блистательной биографии танцовщика стал Вакх во «Временах года». Пристрастие Петипа к Гердту заставило его забыть о возрасте актера; это погубило образ. Одетый в греческую тунику и венок из виноградных листьев, Гердт сразу же терял юношескую стройность и гибкость, превращаясь в довольно-таки грузного мужчину, чей грим, движения, позы, манера поддерживать партнершу на редкость не отвечали стремительной страстности глазуновской вакханалии из «Времен года».

Но двумя годами ранее, в 1898 году, Гердт создал в «Раймонде» Глазунова — Петипа роль Абдеррахмана, стоявшую по своей художественной ценности на том же уровне, что и роль принца Дезире.

Это был один из немногих отрицательных персонажей среди героев Гердта. Незадолго перед тем Гердт исполнил роль Калькабрино в одноименном балете Петипа. «Гердт создал лицо из разбойника Калькабрино, — писал после премьеры А. А. Плещеев, — и, не придерживаясь традиций, загримировался по-человечески».[1] Играя Абдеррахмана,

[1] Пл[ещеев]. Балет «Петербургская газета», 1891, № 45, 15 февраля, стр 3.

Гердт также искал человеческие черты в облике балетного злодея, а так как здесь ему помогала музыка, это определило успех созданного им образа.

Сарацин Абдеррахман, приезжающий в замок Раймонды, был картинно живописен. Он входил в замедленную жизнь замка стремительной, летящей походкой и застывал, ослепленный красотой Раймонды. Горячая страстность музыкальной темы Абдеррахмана отзывалась в каждом движении Гердта: жесты были широки и властны, позы передавали царственное недоумение сарацина перед охватившим его чувством.

В pas d'action второго акта Абдеррахман пытается объявить о своей любви, но Раймонду ограждают две подруги и их кавалеры-трубадуры. Гердт показывал, как постепенно закипал гнев гордого сарацина из-за холодности Раймонды и насмешек ее свиты. В мягкой упругости движений накапливалась сила крадущегося, готовящегося к прыжку зверя, но когда Абдеррахману удавалось приблизиться к Раймонде, он стихал, покорно и удивленно склонялся перед недостижимой красотой.

Зато в схватке с де Бриеном, женихом Раймонды, ярость Абдеррахмана — Гердта выходила из границ. Он несся по сцене и как буря налетал на противника. Действительно, только помощь мистической Белой дамы позволяла де Бриену отразить этот ураган ненависти и страсти. Получив смертельный удар, Абдеррахман застывал на месте, словно не веря, что может угаснуть такое буйное кипение жизненных сил, и вдруг, как подкошенный, падал навзничь.

Именно Гердта — Абдеррахмана хотел показать С. П. Дягилев, задумав открыть «Раймондой» гастроли русского балета в Париже. 16 сентября 1908 года он писал Гердту: «Обращаюсь к Вам с предложением принять участие в предстоящей поездке. Спектакли состоятся в Парижском Муниципальном театре между 25 апрелем и 3 июнем русского стиля 1909 г., в количестве десяти балетных представлений, из которых 5 раз дана будет «Раймонда». Для этого балета я и прошу Вашего участия в одной из Ваших самых блестящих ролей».[1]

Дягилев хотел познакомить Запад с лучшими спектаклями русского музыкального театра и лучшими их исполнителями. Вслед за «Борисом Годуновым» Мусоргского с Шаляпиным в главной роли он хотел показать «Раймонду» Глазунова с Абдеррахманом—Гердтом. Обстоятельства изменили план Дягилева. Но самый факт чрезвычайно показателен.

Актер, начинавший свой путь в середине XIX века в балетах Перро и Петипа, привлекал и деятелей новой эпохи русского балета.

---

[1] ЦГИАЛ, ф 497, оп. 5, д. 712, л. 113 и об.

Школа Гердта

С этой новой эпохой связывает Гердта и его преподавательская деятельность. Учитель Анны Павловой и Тамары Карсавиной — танцовщиц, перевернувших устоявшееся на Западе представление о творческом облике балерины,— он помогал выработаться их взглядам на искусство. Карсавина вспоминает, как воспитанница Анна Павлова одно время старалась приблизиться к внешнему облику плотно скроенных и крепко сшитых итальянских гастролерш и овладеть их партерной техникой. Гердт помог Павловой разработать технику полетов и заботливо совершенствовал поэтические качества ее выдающегося таланта. По свидетельству танцовщицы М. Н. Горшковой, «все то, что имела Анна Павлова,— легкость, грация, изящество, умение владеть руками, придавать смысл движенью — все это шло от школы Гердта».[1]

Правда, Гердт не слишком внимательно относился к разработке техники как таковой, да, по-видимому, и не очень умел это делать. «Гердт не обладал большими педагогическими способностями,— вспоминал Ширяев.— Он, бывало, покажет нам (а показывать он умел первоклассно) то или другое движение, но если оно у нас не получалось, Гердт не мог объяснить, как его надо делать и почему оно не выходит».[2] Нередко его знаменитые ученицы обращались потом к Чекетти и Беретта. Но истинный художник танца, Гердт умел привить им артистизм, стремление к осмысленности танцевального образа.

«Связанный через своих учителей с линией Вестриса,— рассказывает Карсавина, — Гердт был далек от поисков новых методов, довольствуясь ревнивым хранением славных традиций. Наиболее интересная часть его урока начиналась после неизбежной рутины упражнений. Он сочетал движения в небольшие танцы и часто воскрешал для нас роли старинных балетов, давно исчезнувших со сцены. Великие танцовщицы прошлого воскресали в его возобновлениях... Когда горничная приходила со звонком в руке, чтобы объявить конец урока, мы, хоть и умирая от усталости, с сожалением покидали класс, утешая себя тем, что, может быть, завтра Гердт снова вернется к «танцу тени» — этому шедевру Черито».[3]

Гердт воспитывал в своих ученицах артистизм и поэтический подход к танцу. Как раз этими качествами русские танцовщицы покорили в 1909 году западного зрителя.

Плещеев писал о выпускном спектакле Т. П. Карсавиной и Л. Г. Кякшт: «Г. Гердт как преподаватель, судя по танцам воспитанниц

---

[1] Цит. по кн: М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т II, стр. 29.

[2] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр 28

[3] Tamara Karsavina Theatre Street London, 1930, p 117.

г-ж Карсавиной и Кякшт, остался верен своим взглядам на искусство, преследуя в танце плавность, благородство, красоту. Обе ученицы хорошо справляются с руками, у них хорошие повороты и, так сказать, скульптура танца...»[1] Когда Плещеев далее отмечал выразительную подвижность лица Карсавиной, обещающей «выработаться в хорошую мимистку», эта похвала также относилась к Гердту как учителю. Ведь именно необходимое сочетание танцевального и актерского мастерства сообщал своим ученицам Гердт, воссоздавая для них лучшие образцы действенных танцев из старых романтических балетов.

Скульптурность танца, выразительная пластика рук, гибкость и подвижность корпуса отличали школу Гердта от итальянской школы, которая признавала главным образом технику ног. М. Н. Горшкова вспоминала, что Гердт особое внимание обращал «на держание рук, корпуса, повороты головы, на держание спины прямо, с опущенными плечами». О том же рассказывает в неопубликованных воспоминаниях младшая дочь М. И. Петипа — Вера Мариусовна Петипа, ученица Гердта по классическому танцу и мимике. «Только большому художнику доступно было сделать такими занимательными эти предметы...— пишет она.— Я помню, как исключительно четки и выразительны были его жесты, мимика лица, поворот головы, движение спины, плеч».

Гердт был исполнителем по преимуществу. Но к концу сценической деятельности ему довелось выступать и в качестве балетмейстера. В 1901 году он закончил начатую Львом Ивановым постановку балета Делиба «Сильвия»: премьера состоялась за несколько дней до смерти Иванова. В 1902 году он поставил балет Сен-Санса «Жавотта». Кроме того, он сочинил несколько балетов для школьной сцены, главные роли которых исполняли его ученицы. Гердт не был оригинален в своих постановках, ориентировался на привычные для него нормы Петипа, и его опыты не оставили сколько-нибудь заметного следа в истории балета.

В историю он вошел как выдающийся исполнитель русской балетной сцены и педагог-художник. Его преподавательская деятельность закончилась в 1904 году, но актером он оставался до конца жизни, постепенно переходя на мимические амплуа. Последний раз он появился на сцене 27 ноября 1916 года. Шел «Дон Кихот». Роль Китри исполняла его ученица Карсавина, а сам он выступал в роли Гамаша. 29 июля 1917 года П. А. Гердт умер.

Большие события в истории русского балетного театра связаны с именем П. А. Гердта. В дни его юности еще была свежа память о три-

---

[1] А. П[лещеев]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1902, № 81, 24 марта, стр. 9.

умфах романтического балета. Его творческая зрелость совпала с расцветом русской хореографии в балетах Чайковского и Глазунова, Льва Иванова и Петипа. Его закату сопутствовал приход новой эпохи, эпохи Фокина и Горского.

Кроме Гердта, в петербургском балете было немало других одаренных танцовщиков. Но, как правило, они довольствовались второстепенным положением вплоть до 1890-х годов, когда мужской танец начал вновь привлекать к себе интерес. Это не означало, что исполнитель-мужчина был вовсе изъят из спектакля. В противоположность западноевропейскому балету, танцовщица-травести здесь никогда не вытесняла танцовщика. Травести была чужда московской сцене, да и на петербургской прочно не привилась. Балет Иванова и Петипа широко пользовался мужским исполнительством в ансамбле массы и солистов. Pas d'action, занимавшие центральное место в балетах второй половины XIX века, требовали от танцовщиков не только умения поддерживать и представлять балерину: они требовали и собственно танца, подчас виртуозного. Правда, виртуозное мастерство оставалось в границах необходимого, но подчиненного компонента спектакля. Любопытным исключением в петербургском балете явились гастроли московского танцовщика Н. Ф. Манохина, попытавшегося сломать устоявшийся обычай и, в известной мере, достигшего цели. Манохин выступал здесь в 1880—1883 годах. Все же он оказался той «ласточкой», которая не делает погоды, и лишь через десять лет после его гастролей мужскому танцу удалось отвоевать свои права на петербургской балетной сцене.

П. К. Карсавин

Тем не менее 1870—1880-е годы знали сильных классических танцовщиков. Одним из них был Платон Константинович Карсавин, отец балерины Т. П. Карсавиной. «Санкт-Петербургские ведомости», объявляя 5 января 1875 года о дебюте М. М. Петипа в «Голубой георгине», отметили: «Спектакль этот представляет еще интерес в том отношении, что в нем будет дебютировать ученик театрального училища из класса г. Петипа — г. Карсавин. Об этом артисте отзываются очень лестно». В июне та же газета объявила о выпуске Карсавина в труппу: он занял там видное и никем не оспариваемое положение.

Статный, технически сильный танцовщик, обладатель выдающегося прыжка, Карсавин стал непременным исполнителем всевозможных виртуозных танцев, от pas de deux до развернутых ансамблей. О его выступлении в pas d'action второго акта «Дочери фараона» вспоминала дочь: «Впоследствии отец объяснял мне, что его соло считалось чрезвычайно трудным танцевальным куском, настоящим камнем преткновения для танцовщиков. Он делал в воздухе двойные пируэты, приземлялся на одну ногу, продвигался вперед по диагонали и заканчивал этот ход тройным пируэтом. Теперь я знаю, что потом это же движение

делал Нижинский в «Павильоне Армиды».[1] Но, в противоположность танцам Нижинского, танцы Карсавина обычно были лишены образной характеристики, ограничиваясь условно национальными приметами грима и костюма. Несколько бо́льшие возможности открывали гротесковые и характерные танцы, также входившие в репертуар Карсавина. Например, в 1879 году он с блеском исполнил пляску шута на премьере балета Петипа «Млада». Карсавин, «с легкостью резинового мячика делающий двойные пируэты на воздухе», был отмечен 4 декабря «Петербургской газетой».

18 ноября следующего года та же газета, осуждая якобы неакадемичный танец Манохина, заявляла: «Наш балет имеет классических, правильно поставленных артистов гг. Гердта 1, Карсавина и других». Все же завиднее была участь «неправильного» Манохина, чем поневоле «правильного» Карсавина. За счет «неправильности» московский танцовщик куда смелее раскрывал свою индивидуальность, чем это было положено делать танцовщикам петербургским. Во всяком случае, за короткий срок работы Манохина в Петербурге он удостоился большего внимания зрителей и критики, нежели Карсавин, проведший там всю свою творческую жизнь.

Эта жизнь промелькнула незаметно и кончилась раньше обычной выслуги лет. 2 марта 1891 года состоялся прощальный бенефис Карсавина, «даровитого, но затертого закулисною рутиной танцовщика и преподавателя танцев», как вспоминал о нем Плещеев.[2] Танцовщик появился только в дивертисменте, исполнив pas de six с пятью молодыми партнершами и уральский танец из «Конька-горбунка» с Горшенковой. «Сегодня утром в Мариинском театре состоится прощальный бенефис одного из добросовестных артистов-тружеников П. К. Карсавина,— сообщала «Петербургская газета».— Бенефициант удаляется на покой относительно в молодых летах и мог бы еще успешно продолжать службу. Среди артистов г. Карсавин пользуется заслуженным уважением и любовью». О том, что Карсавин вовсе не стремился «на покой», вспоминала Т. П. Карсавина: «Разлука со сценой была для него истинным горем. Годы спустя он все еще говорил об этом».

Судьба Карсавина была типична для тех петербургских танцовщиков, в чьем репертуаре «чистый» классический танец занимал определяющее место. Эти танцовщики не были актерами. Средства их выразительности строились по законам музыкально-инструментального исполнительства. Но подобные качества ценились только у балерин. Оттого не прижился в Петербурге Н. Ф. Манохин. Оттого Г. И. Легат, окончивший, как и Карсавин, петербургскую школу по классу Петипа,

---

[1] Tamara Karsavina Theatre Street, p. 28
[2] Александр Плещеев. Наш балет, стр. 342

провел почти всю свою сценическую жизнь в долголетних московских командировках. Лишь в 1880—1890-х годах, когда с приходом Чекетти мало-помалу менялось отношение к мужскому танцу, в петербургской труппе стали появляться танцовщики с творческими биографиями. Однако расцвет их деятельности относился уже к истории балета XX столетия, когда танцовщик перестал быть только партнером балерины и занял равное с ней положение в балетном спектакле.

Характерные танцовщики

Значительно более самостоятельной и разнообразной была работа характерных танцовщиков. Театральные училища их не готовили: в XIX веке там еще не было класса характерного танца. Единственной школой была сценическая практика, где характерный танец занимал видное место. Не удивительно поэтому, что до последней четверти XIX века ведущими характерными танцовщиками петербургского балета были приезжие актеры. Среди них выделялся Ф. И. Кшесинский, прослуживший в Петербурге полвека.

Ф. И. Кшесинский

На склоне лет Феликс Иванович Кшесинский (1823—1905) рассказывал интервьюеру о своих первых шагах на сцене: «Я считаю их со времени поступления моего в варшавскую балетную школу, а поступил я в школу восьмилетним мальчиком... Как теперь помню моего первого учителя Мориса Пиона, бывшего в то же время варшавским балетмейстером».[1] С Варшавой и другими городами Польши были связаны тридцать лет жизни Кшесинского.

В январе 1853 года Кшесинский дебютировал в Петербурге. «На днях будет дебютировать на одном из наших театров отличнейший танцор варшавской балетной труппы г. Кржесинский в балете *Свадьба в Ойцове* (Wesele w Oycowie), который ставится на нашей сцене точно в таком виде, как этот балет исполняется в Варшаве», — сообщала 28 января «Северная пчела». Спектакль шел 30 января в Александринском театре.

Балет Мориса Пиона на музыку Яна Стефани «Крестьянская свадьба» («Свадьба в Ойцове») состоял из народных танцев: мазурки, краковяка, обертаса. Еще в 1851 году его показала в Петербурге приехавшая на гастроли варшавская труппа. Поставленный Кшесинским уже для петербургских исполнителей, он имел громадный успех. Удальство, ловкость и воинственность танцоров, грация и живость танцовщиц привлекали неподдельной национальной характерностью, а исполнявший роль дружки Кшесинский вызвал своей пляской овации.

---

[1] Spectator [Ф. Ф. Трозинер]. Мафусаил балета. «Петербургская газета», 1903, № 15, 16 января, стр. 5.

Принятый в петербургскую балетную труппу, Кшесинский начал преподавать польские танцы и у себя на квартире (на углу Большой Морской и Невского проспекта) и во многих аристократических домах; за ним утвердилась репутация «первого в России мазуриста». В 1888 году Василевский-Буква вспоминал: «Он учил мазурке — ее шику, мастерству, огню, апломбу — несколько поколений». Но и теперь, когда на польском бале «Ивана Сусанина» Кшесинский «вихрем в мазурке вылетает из-за кулис в первой паре, когда вы видите перед собою эту молодецкую, эластичную, легкую, юношески изворотливую фигуру, когда вы любуетесь... танцами, полными мужской красоты, грации, романтики и увлечения, когда вы замечаете, как этот славный старик электризует своим примером десятки едва поспевающих за ним молодых пар, то, право, не верится глазам и хронологическому счету».[1] Еще через десять лет, на очередном юбилее, Кшесинский исполнил роль уланского полковника в балете «Привал кавалерии». По ходу действия он танцевал мазурку с М. М. Петипа. «Петербургская газета» 9 февраля 1898 года отметила этот танец стихотворным «экспромтом»:

Мы за «мазурку» в юбилей
Отбили вам свои ладони!
Вы, право, «нынешних» живей,
Хоть танцевали при Тальони.

Кшесинский блестяще исполнял и другие характерные танцы. Он имел большой успех в партии черногорца из балета «Роксана, краса Черногории», в цыганском танце из «Дочери снегов», в венгерском из балета «Камарго» и т. д.

Оставаясь ведущим характерным танцовщиком в течение всего своего сценического пути, Кшесинский выступал также в мимических ролях. Он играл царя нубийского в «Дочери фараона», хана в «Коньке-горбунке», Клода Фролло в «Эсмеральде», брамина в «Баядерке» и др. Он был первым исполнителем многих из этих ролей, и они оставались за ним десятки лет. Манера игры Кшесинского была торжественной, живописной, но суховатой. Роль раз навсегда закреплялась в тщательно продуманных укрупненных жестах и детально отделанных позировках. В 1901 году, после того как Кшесинский в 200-й раз сыграл царя нубийского (роль Аспиччии исполняла его младшая дочь М. Ф. Кшесинская), репортер «Петербургской газеты» спросил его, в чем изменился рисунок роли со времен премьеры. «Ни в чем, — ответил Кшесинский. — Так, как я ее играл 39 лет тому назад, совершенно так же я играю ее и

---

[1] Буква [И. Ф. Василевский]. Юбилей старейшины балетной труппы. «Русские ведомости», 1888, № 44, 14 февраля, стр. 2.

теперь».[1] Этой ролью в 1903 году «Мафусаил балета» и закончил свою деятельность.

Помимо «Крестьянской свадьбы», Кшесинский поставил в 1858 году балет берлинского хореографа Оге на музыку Шмидта и Пуни «Роберт и Бертрам, или Два вора». В 1864 году он показал и собственный постановочный опыт – оригинальный дивертисмент на музыку Стефани под названием «Лезгинские танцы». Впрочем, этот самостоятельный опыт хореографического творчества особого интереса не представил.

Трое детей Кшесинского — Иосиф, Юлия и Матильда Кшесинские окончили балетное отделение петербургского театрального училища и были танцовщиками Мариинского театра.

А. Ф. Бекефи в Петербурге

Таким же специалистом по части венгерских плясок, каким был Кшесинский в польских, считался Альфред Федорович Бекефи. Переведенный после реформы 1883 года из Москвы в Петербург, Бекефи сразу выделился среди академически сдержанных танцовщиков своим неуемным темпераментом. Подобно тому как он отличался в Москве от «мазуриста-джентльмена» Гиллерта народной манерой своих танцев, так здесь в еще большей мере он отличался от осанистого и элегантного Кшесинского. В столкновении и взаимодействии индивидуальных исполнительских манер Кшесинского и Бекефи родился стиль петербургских характерных танцовщиков, в котором сочетались благородство и пыл, плавность и стремительность, элегантность и простота. Образцовыми представителями этого стиля выступили впоследствии А. М. Монахов и А. В. Лопухов.

Бекефи было за сорок лет, когда он появился в Петербурге. Но стройный, подвижной, «огненный» танцовщик настолько полонил нового своего зрителя молодостью танцев, что дирекция несколько даже переоценила его возможности. Еще на московской сцене Бекефи пробовал себя в партиях классического плана, например, исполнял роль Зигфрида в «Лебедином озере» (постановочная редакция И. Гансена). И хотя не такие партии составляли силу Бекефи, он показался в одной из них и на петербургской сцене. 29 сентября 1885 года «Санкт-Петербургские ведомости» объявили: «По болезни первого танцовщика балетной труппы г. Гердта, роли его в балетах «Коппелия» и «Жизель» на этой неделе будет исполнять г. Бекефи. До сих пор он известен петербургской публике только как превосходный исполнитель характерных танцев, в которых у него почти нет соперников».

Бекефи выступил в «Жизели» 6 октября 1885 года первый и единственный раз. «Для него это было тяжелым испытанием, — справедливо

---

[1] Spectator [Ф Ф Трозинер] Мафусаилы балета (У Ф И Кшесинского). «Петербургская газета», 1901, № 7, 8 января, стр 3

отметил критик, — и если он не имел в «Жизели» блестящего успеха, то, во всяком случае, был удовлетворителен. Если же при этом принять во внимание... что ему пришлось танцевать вместо г. Гердта, такого танцовщика, который по благородству и тонкости классических танцев не имеет себе равных ни в одном балете, то окажется, что г. Бекефи можно даже поздравить с успехом в новом его амплуа».[1] «Петербургская газета» писала 8 октября, что, заменив «первого танцовщика в Европе, г. Бекефи... сделал все, что мог, но роль элегантного графа Альберта, основанная на разнообразной мимике и требующая совершенства в классических па, не соответствовала характеру дарования этого в своем роде бесспорно выдающегося артиста».

Роль Альбера была не по дарованию и не по возрасту Бекефи. Но он возместил неудачу исполнением пантомимных ролей характерного плана, из которых особо выделялась роль Квазимодо в «Эсмеральде». Отмечая уже в 1899 году, что «тип Квазимодо у артиста строго обдуман, замечательно отделан», критик заявлял далее: «Во многих местах у зрителя сжималось сердце; театр замирал, и порой мне чудилось, что я какою-то волшебною силой перенесен в Александринский театр и смотрю серьезное драматическое представление, а не балет».[2] К сожалению, интересная трактовка роли была утеряна, и образ Квазимодо у последующих исполнителей превратился в маску.

Однако прежде всего Бекефи оставался блестящим исполнителем испанских, цыганских и особенно венгерских плясок. В 1901 году рецензент писал, что в этих плясках Бекефи не имеет соперников «и, подобно венгерскому вину, чем старше, тем делается лучше».[3] Огромным успехом пользовался также поставленный им для себя и для младшего товарища Ширяева матлот. «Большой фурор произвели вчера гг. Бекефи и Ширяев в танце «Матлот», — писал критик об этом дивертисментном номере, вставленном в балет «Грациелла», — это был вихрь, буря, которую мастерски повторили боевые артисты».[4]

Бекефи покинул сцену в 1906 году. Спустя много лет после его смерти о нем с благодарностью вспоминал Ширяев. «Хороший человек, далекий от интриг и зависти,— писал он,— Бекефи сам пригласил меня на совместную работу и во многом помог мне как в реализации характерного класса, так и в работе над подготовкой номеров».[5]

---

[1] Кабриоль. Балет. «Санкт-Петербургские ведомости», 1885, № 276, 8 октября, стр. 3.

[2] Nemo. Письмо из Петербурга. «Московские ведомости», 1899, № 334, 4 декабря, стр. 5.

[3] Старый балетоман. Балет. «Петербургская газета», 1901, № 321, 22 ноября, стр. 5.

[4] А. Н. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1889, № 292, 24 октября, стр. 3.

[5] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 85.

А. В. Ширяев

Почетное место в истории характерного танца в России принадлежит Александру Викторовичу Ширяеву (1867—1941). Его деятельность танцовщика началась в 1885 году и закончилась в 1905 году, но связь с театром и с хореографическим училищем продолжалась почти до самой смерти.

Незаконнорожденный сын танцовщицы Е. К. Ширяевой, он был черноглаз, смугл, несколько коренаст, невысок ростом. Даже в старости он сохранил пружинистую походку, подвижность и мягкую, уверенную пластику движений. Эта слегка размашистая, певучая, словно положенная на неслышную музыку пластика была типичной для характерного танцовщика. Она расцветала в показах его излюбленных упражнений с контрастными поворотами тела, блестяще разработанной техникой мелких движений и одновременно стремительной и сдержанной энергией движений широкого рисунка. Заносчивая картинность исполнительской манеры Кшесинского, буйный темперамент Бекефи, заявляя о себе в отдельных моментах танца Ширяева, растворялись в ему только свойственной певучей удали. Его танец мог быть порывистым, мог быть сдержанным, а порой мог окрашиваться задорной усмешкой.

Многому научившись у своих старших товарищей, Ширяев развил и дополнил их науку. Здесь сказывалась его собственная одаренность: он был от природы музыкален, хорошо рисовал. Но сказывалось здесь и влияние школы, воспитавшей танцовщика Ширяева еще до его встречи с прославленными мастерами характерного амплуа.

Учителями Ширяева в школе были классические по преимуществу танцовщики Н. И. Волков, Л. И. Иванов, М. И. Петипа, П. А. Гердт, П. К. Карсавин. Именно они усмотрели в одаренном мальчике возможности интересного исполнителя. Одной из особенностей танца Ширяева был высокий, сильный прыжок. Лишенный грации и воздушности прыжка классических танцовщиков, он увлекал напористостью взлета, сверкал в дробных заносках, поражал замысловатостью воздушных позировок. Учителя подготовили превосходного гротескового танцовщика. Но им пришлось поспорить с представителями драматического отделения театрального училища. «Бойкость мальчика привлекла внимание режиссера Натарова, и он взял его в драматический театр. Артистическая деятельность Ширяева началась с 10-летнего возраста... Систематическое участие Ширяева в драме продолжалось до 1881 года. На сцене драматического театра он выступал с Савиной, Варламовым, Сазоновым и другими выдающимися артистами».[1] Выступления на

---

[1] М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. I, стр. 309.

сцене Александринского театра углубили выразительность танца Ширяева, помогали изучать характеры персонажей и вживаться в них. Это также учитывали балетные преподаватели Ширяева, выпуская его в характерных номерах и мимических партиях.

Вступив в труппу, Ширяев, по общему положению, некоторое время работал в кордебалете. Первые отзывы о нем появились в 1892 году. Порицая вялость кордебалета в «Сильфиде», Н. М. Безобразов писал 29 января в «Петербургской газете»: «Выручает немного «джигу» только г. Ширяев, молодой даровитый танцовщик». 2 ноября та же газета отметила в «Калькабрино» провансальский танец, исполненный Преображенской и Ширяевым, и констатировала: «Г. Ширяев в настоящее время может, пожалуй, считаться лучшим из молодых танцовщиков характерных танцев, которого желательно бы почаще видеть на сцене».

Особо выделен был Ширяев и в отзыве о премьере того же года — «Щелкунчике», где он исполнял танец шута, поставленный на головоломных, почти акробатических прыжках.

Репертуар Ширяева был рассчитан на его остро характерную индивидуальность. Описывая его в комедийной роли корзинщика из «Своенравной жены», Безобразов заключал: «Г. Ширяев, появляющийся уже не первый раз в ответственной роли, артист с выдающимся и разнообразным дарованием. Играет он без шаржа, осмысленно и, несмотря на свою молодость, уже обнаруживает большую опытность. При этих данных и искусстве мастерски танцевать характерные танцы, г. Ширяев несомненно упрочит за собой видное место в нашем балете».[1]

Действительно, Ширяев исполнял испанский танец на премьере «Лебединого озера», dance des Forbans (танец пиратов) в «Корсаре», матлот в «Грациелле», пляску индуса с баядеркой в «Баядерке», тарантеллу в опере Обера «Фра-дьяволо», русскую пляску в «Дубровском» Направника и многие другие. В то же время он нес большой мимический репертуар, куда входили фея Карабосс в «Спящей красавице», Иванушка-дурачок в «Коньке-горбунке» (он был там и одним из сольных исполнителей Второй рапсодии Листа в постановке Л. И. Иванова), Иоси в «Очарованном лесе», гусарский ротмистр в «Привале кавалерии», старый Коппелиус в «Коппелии», Марселина в «Тщетной предосторожности», Андерс в «Гарлемском тюльпане», Кассандр в «Арлекинаде» и даже Абдеррахман в «Раймонде». Однако актерской индивидуальности Ширяева и его физическим данным больше соответствовали роли комедийно-гротескового плана, и в роли Абдеррахмана ему было не сравняться с великолепным П. А. Гердтом. Лучшей ролью

---

[1] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1895, № 259, 21 сентября, стр. 4.

Ширяева справедливо считалась роль шута в балете Петипа на музыку Минкуса «Млада».

«В «Младе» соперничает в успехе с г-жой Кшесинской 2-й только г. Ширяев, который в роли шута порабощает весь театр, вызывая бури и громы восторгов,— писал Н. Ф. Федоров.— Можно смело сказать, что таким успехом, каким пользуется в «Младе» г. Ширяев, не пользуется ни один артист ни в одном балете. Его трудные, эффектные и в то же время рискованные вариации говорят о выдающихся способностях артиста».[1] О танце шута в исполнении Ширяева потом вспоминала бывшая тогда воспитанницей М. Н. Горшкова: «Помню, как он делал в колесе прыжок и обеими ногами в воздухе поворачивал круг. Для меня это непостижимо».[2]

Ширяев рано начал пробовать свои силы как постановщик отдельных номеров. Кроме упомянутой пляски шутов в «Щелкунчике», ему принадлежали многие характерные танцы в балетах и особенно дивертисментах, например в спектаклях Красносельского театра.

В 1900 году Безобразов давал отчет о блестящем по составу концерте в Красном Селе. Отметив Павлову и Фокина, Кшесинскую и Легата, он заявил, что «венгерский танец г-жи Обуховой с г. Ширяевым был лучшим характерным номером этого вечера как по постановке его г. Ширяевым, так и по исполнению».[3] Через несколько дней та же пара исполнила обертас, поставленный Ширяевым.

Ширяев рассказывал, как в 1896 году он помогал Петипа репетировать с московским кордебалетом и воспитанниками училища «Жемчужину» Дриго: «Система разделения режиссерской работы Петипа понравилась... С этих пор и до конца моей службы в Мариинском театре моя работа как характерного танцовщика и мима, с одной стороны, и режиссера — с другой, тесно переплетались».[4] А осенью 1898 года хроника журнала «Театр и искусство» сообщала: «За откомандированием балетмейстера г. Иванова в Москву обязанности второго балетмейстера в петербургской труппе, как говорят, будут возложены на артиста А. В. Ширяева».[5]

Петипа доверял превосходной памяти и добросовестности Ширяева. В 1900 году, сочинив балет «Арлекинада» для эрмитажного спектакля, он поручил репетиции Ширяеву, который заслужил похвалы прессы

---

[1] Н. Ф[едоров]. Из заметок балетомана. «Театр и искусство», 1897, № 39, 28 сентября, стр. 691.

[2] М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. II, стр. 31.

[3] Б[езобразов]. Открытие красносельских спектаклей. «Петербургская газета», 1900, № 182, 5 июля, стр. 3

[4] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 58—59.

[5] «Театр и искусство», 1898, № 36, сентябрь, стр. 930.

«за стройные и тщательно отработанные ансамбли кордебалетных масс». Однако официально Ширяев был назначен помощником балетмейстера лишь после смерти Л. И. Иванова в 1901 году.[1]

В этом году он поставил танцы в операх «Садко» и «Царская невеста» Римского-Корсакова. Для оперы Вебера «Волшебный стрелок» он сочинил вставной номер на музыку Вебера «Приглашение к танцу»; среди участников был М. М. Фокин, впоследствии создавший на эту музыку балет «Призрак розы». В 1903 году Ширяев поставил гопак в «Мазепе» Чайковского и танцы в «Лакме» Делиба. В том же году на сцене Александринского театра для пьесы А. В. Половцова «Ломоносов» Ширяев поставил картину маскарадного шествия «Торжествующая Минерва». Тогда же он возобновил балет Перро «Наяда и рыбак» в редакции Петипа, сам исполнив роль рыбака Антонио.

В 1902 году Ширяев возглавил гастроли русской балетной труппы в Монте-Карло. В состав ее входили: две лучшие московские балерины Л. А. Рославлева и Е. В. Гельцер и две выдающиеся петербургские танцовщицы О. И. Преображенская и В. А. Трефилова, московский танцовщик В. Д. Тихомиров, петербургский — Г. Г. Кякшт и характерные танцовщики А. Ф. Бекефи и А. В. Ширяев. Кроме того, в труппе были сильные солисты, а кордебалет состоял из местных итальянских танцовщиц и танцовщиков. Р. Е. Дриго сочинил музыку для балета «Легенда Монако» и сам дирижировал спектаклем. Хореография принадлежала Ширяеву. Она не была оригинальной и следовала постановочным принципам Петипа. В одну из картин был введен даже «летающий балет». Не претендуя на новаторство, Ширяев проявил себя отличным знатоком традиций, давно утраченных зарубежным балетом, и потому некоторая архаичность спектакля, при блестящем исполнительстве, была скорее его достоинством, чем недостатком.

Ширяев неоднократно гастролировал за границей как балетмейстер, всю жизнь оставаясь верным хранителем традиций XIX века. В годы становления советского балета это качество маститого учителя принесло большую пользу первым поколениям советских танцовщиков. Еще учениками они участвовали во всевозможных новаторских опытах театра. Но в залах ленинградского училища, на маленькой школьной сцене, Ширяев воспитывал их на материале «Тщетной предосторожности», «Коппелии», «Очарованного леса», «Привала кавалерии», а также собственных одноактных балетов и концертных номеров; академические традиции оживали, крепли и обновлялись в исполнительском творчестве.

Балетмейстерские опыты Ширяева все же не были его главной заслугой. Он занял почетное место в истории русского балета как осно-

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 13, д. 487, л. 26.

воположник класса характерного танца. «Специализировавшись на характерных танцах в театре,— скромно рассказывает Ширяев в своих воспоминаниях,— я задумал создать курс этих танцев как особый предмет в программе театрального училища, предмет, которого у нас вообще не знали... Я решил создать специальный экзерсис характерного танца, который включал бы в себя элементы всех употребительных в нашей практике национальных танцев. Этой идеей мне удалось заинтересовать Бекефи, и он вызвался помочь мне. Для выработки задуманного нами экзерсиса необходимо было подвергнуть тщательному систематическому пересмотру все известные нам народные танцы. Мы пересмотрели всевозможные литературные материалы и рисунки, но главное внимание уделяли народному танцу в живом исполнении и по возможности на его родине».[1]

Так, во-первых, началась систематизация уже существующих, но не закрепленных основ академического характерного танца в его стилизованных формах, плотно спаянных с правилами классического танца. Так, во-вторых, начали возникать новые структурные формы сценического характерного танца, ориентированные на подлинные национальные первоисточники. Это было именно начало работы, продолжающейся и по сей день, ибо, до тех пор пока существует фольклор, он будет бесконечно питать практику сценического искусства. Но основы были заложены, и преподавание характерного танца не было отменено даже тогда, когда из-за нелодов с начальством Ширяев вышел в отставку. Он уехал за границу, работал танцовщиком и балетмейстером в Лондоне и Берлине. В свой театр он вернулся после Великой Октябрьской революции в 1918 году, а в 1921 году покинул сцену уже окончательно, занявшись только преподаванием. В 1939 году был издан учебник «Основы характерного танца», написанный Ширяевым совместно с его учениками А. И. Бочаровым и А. В. Лопуховым.[2] По данным М. В. Борисоглебского, Ширяев «много занимался кинематографией еще в то время, когда кино не было даже «великим немым»... В 1907—1909 гг. он сделал несколько подвижных кукол и заснял все их движения в кино — получился плавный и чрезвычайно интересный танец».[3]

Деятельность Ширяева-исполнителя осталась в пределах XIX века, однако творческие идеи этого мастера характерного танца выразились и воплотились наиболее полно уже в советскую эпоху.

---

[1] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 83, 86.

[2] А. В. Лопухов, А. В. Ширяев, А. И. Бочаров. Основы характерного танца. Под ред. Ю. И. Слонимского. Л.— М., «Искусство», 1939.

[3] М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. I, стр. 310.

Мастера пантомимы

На протяжении XIX века амплуа пантомимного балетного актера вырабатывало свои незыблемые законы, которые в известной мере и сейчас сохраняют силу в балетах классического наследия. Актер-мим, как правило, был актером многогранным. В его репертуар вмещалось все — от образов трагедийного плана до гротесково-буффонных ролей. Хореографический текст всех этих партий обычно строился на условном жесте, но включал в себя и музыкально-пластический речитатив, где пантомима порой достигала большой выразительности. Исполнительская традиция значила в таком амплуа едва ли не больше, чем в амплуа танцевальных,— там частая смена балерин влекла за собой неизбежный пересмотр вариаций и даже ансамблей. Здесь же раз навсегда устанавливался текст мизансцены, закреплялись грим и костюм. Требовалось большое искусство для того, чтобы в заданной роли открывать новое, наполнять ее своим, индивидуальным содержанием. Традиция легко могла перейти в штамп, и это нередко случалось; так заштамповал за сорок лет Кшесинский роль царя нубийского. Однако в большинстве случаев актеры умели открывать в жестко регламентированных пантомимных образах возможности их развития. Традиция не только ограничивала исполнителя, она обязывала укрупнять и обобщать достигнутое предшественниками, углубленно разрабатывать психологический план пантомимного рисунка. В таких случаях роль наполнялась изнутри, раз от разу обогащалась и расцвечивалась новыми красками.

Помимо профессиональной добросовестности, здесь нужна была и большая любовь к делу, ибо зритель, приходивший посмотреть новую Царь-девицу или Сванильду, равнодушно взирал на актера, в сотый раз игравшего Иванушку-дурачка или Коппелиуса.

История русского балетного театра знает актеров-мимов — создателей высокохудожественных образов. Среди них следует различать две школы пантомимной игры — московскую и петербургскую. Первая открывала большой простор личному почину исполнителя, была богаче импровизационным началом, ее лучшие представители привольнее жили в созданных ими образах. Вторая была академичнее и строже, в ее живописно-приподнятой манере сильнее проступала музыкальная основа, в соответствии с общими тенденциями петербургского балета второй половины века. Исторические особенности пантомимного исполнительства в московском и петербургском балете, несомненно, были обусловлены и исполнительством актеров драматической сцены, в какой-то мере продолжавших спор мочаловской и каратыгинской традиций.

В силу того, что на петербургской сцене музыкальная выразительность преобладала над чисто драматической, там такие танцовщики-

актеры, как Л. И. Иванов, П. А. Гердт, Ф. И. Кшесинский, органично переходили к собственно пантомимным ролям, построенным по законам музыкального действия. Особенно показательным было то обстоятельство, что и балетные комики в Петербурге отличались не только своими актерскими данными, но и виртуозностью танца, то есть музыкальное начало играло и здесь весьма существенную роль.

Т. А. Стуколкин

Ведущим актером комедийного амплуа в петербургском балете почти полвека был Тимофей Алексеевич Стуколкин (1829—1894). Сын капельдинера Большого театра, он семилетним мальчиком был отдан в театральное училище, где занимался у танцовщика Шарля Лашука. Класс мимики в училище отсутствовал, но наглядной школой было искусство актеров, особенно развитое в комических балетах. Там Стуколкин мог наблюдать игру Н. О. Гольца, П. И. Дидье, Бернара Флери. Способности ученика были замечены, и ему стали поручать пантомимные партии. В водевиле «Обезьяна и жених» Стуколкин заменял популярного клоуна Виоля, изображая обезьяну. Одно время, когда начальство решило воспитывать в училище цирковых актеров, Стуколкина хотели сделать наездником. «П. Кюзан неоднократно уговаривал меня не изменять цирку, уверяя, что у меня и корпуленция соответствует профессии циркового артиста, и ноги достаточно длинны для так называемой «почты», т. е. езды стоя на нескольких лошадях»,— вспоминал Стуколкин.[1] Но мальчик упал с лошади во время тренировки и, пролежав некоторое время в лазарете, вернулся на балетное отделение.

4 октября 1845 года он с успехом сыграл Сотине[2] в комическом балете «Мельники». С этого времени шестнадцатилетний Стуколкин числился на службе в театре, хотя окончательно был выпущен из школы в марте 1848 года.

Другой большой ролью Стуколкина, с которой он потом не расставался сорок лет, был деревенский дурачок Никез в «Тщетной предосторожности». Он выступил в ней впервые 18 ноября 1848 года с Лизой — Фанни Эльслер. Критик Я. И. Григорьев тогда шутливо сожалел о том, что такой Никез не нравится Лизе: «Право, напрасно, потому что *г. Стуколкин* прекрасно выполнил свое комическое па; этот молодой танцор, недавно выпущенный из здешней школы, обещает много; в нем довольно комизма и много легкости и искусства». Далее он рассказывал, как испуганный грозой Никез — Стуколкин второпях напяливал кафтан наизнанку и, раскрыв зонтик, внезапно поднимался в воздух.[3]

---

[1] Т. А. Стуколкин Воспоминания «Артист», 1895, № 45, январь, стр 128

[2] Sot (*франц.*) — дурак.

[3] Тан [Я. И. Григорьев]. Театральная хроника. «Санкт-Петербургские ведомости», 1848, № 269, 28 ноября, стр 1077—1078.

Манера игры Стуколкина поначалу была преувеличенно острой. Актер охотно пользовался гротеском, перенасыщал роли трюками. К этому располагал его опыт циркового артиста, а также пример некоторых танцовщиков-буфф, повторявших в русском театре приемы парижских бульварных фарсов. От злоупотреблений подобного рода Стуколкина предостерегал все тот же первый его рецензент Я. И. Григорьев, через год вернувшийся к «Тщетной предосторожности». Он замечал: «Напрасно многие актеры думают, что комизм невозможен без паясничества: смешное не в том. *Флери*, теперь сошедший со сцены, пользовался этим диким средством возбуждения смеха, и молодые артисты, занявшие его амплуа, крепко придерживаются примера предшественника».[1] Примера предшественника приходилось придерживаться поневоле: актеру нелегко было найти роль, построенную на внутреннем комизме характера, а не на внешнем комизме положений. Тем больше соблазнов открывалось перед молодым актером, воспитанным на головоломных трюках и не искавшим серьезных задач.

В драме «Сальватор Роза», по словам рецензента, отличался «г. Стуколкин в роли Полишинеля, кривлявшегося на римском карнавале; он как будто весь из пружин и каучука, до того гибки и упруги его члены».[2] Чисто внешний успех имел Стуколкин и в роли старой танцовщицы в балете-буффонаде Сен-Леона «Несчастья на генеральной репетиции»: он «выказал вполне свой неподражаемый комизм и был награжден бесчисленными аплодисментами».[3] В 1865 году он играл вместе с В. А. Лядовой в водевиле Д. Т. Ленского «Барская спесь и Анютины глазки». Затем он создал для себя специальные концертные номера. Например, в 1870—1871 годах он постоянно исполнял на концертах рассказ с куплетами «Балетоман», а великим постом 1872 года пел в Большом театре комические куплеты под оркестр.

Но мало-помалу Стуколкин начал обращаться и к таким ролям, как Пьер Гренгуар и Квазимодо в «Эсмеральде», как Дон Кихот и Коппелиус, где недостаточно было внешней разработки, а требовалось глубокое проникновение в образ. Одной из его лучших ролей был Дон Кихот. Через восемь лет после смерти актера современник вспоминал: «Видения в прологе и чтение «книг», вызвавшие в герое Сервантеса решимость бороться за униженных и оскорбленных, и затем смерть Дон Кихота в эпилоге — все это, вместе взятое, давало артисту богатейший материал для создания классической фигуры Рыцаря Печального Образа. И действительно, Стуколкин 1-й, исполнявший Дон Кихота,

---

[1] Тан [Я И. Григорьев]. *Тщетная предосторожность* «Санкт-Петербургские ведомости», 1849, № 233, 19 октября, стр. 935.

[2] «Санкт-Петербургские ведомости», 1856, № 29, 5 февраля, стр 160

[3] «Современное слово», 1862, № 81, 7 сентября, стр. 325.

был бесподобен. В этой роли он показал себя замечательным артистом-художником».[1]

Артистом-художником был Стуколкин и в роли Коппелиуса. Высокий сухощавый старик в пудреном парике и темном длиннополом камзоле поистине был персонажем Гофмана. Его горящий, блуждающий взор, угловатые жесты были одновременно смешны и жутковаты. Горюя о разбитой мечте, он трогал правдой и глубиной переживания. Коппелиус был последней ролью, в которой Стуколкин выступил перед зрителем. 18 сентября 1894 года, когда опустился занавес после второго акта «Коппелии», старый актер скончался от разрыва сердца.

Т. А. Стуколкин оставил воспоминания, часть которых напечатал в 1895 году журнал «Артист».

Н. П. Троицкий

В годы, когда Стуколкин увлекался внешней разработкой балетных образов, ему противопоставляли другого танцовщика-мима, Николая Петровича Троицкого (1838—1903). Незаконнорожденный сын крестьянки, Троицкий, «находясь в театральном училище казенным воспитанником, по выпуске из оного поступил к театрам 27 марта 1857 года». Служба его считалась с 1854 года.[2]

Троицкий находился в театре на положении дублера Стуколкина. Когда Стуколкин в 1864 году повредил ногу, Троицкий, что называется, с ходу получил все его роли, выступив подряд в новых для него балетах «Роберт и Бертрам, или Два вора», «Грациелла», «Фиаметта», «Дочь фараона», «Тщетная предосторожность», «Крестьянская свадьба», «Фауст», «Пакеретта». Словно в награду за это судьба послала ему роль, также сначала предназначенную для Стуколкина. То был Иванушка-дурачок в «Коньке-горбунке».

Эта роль, рассчитанная на Стуколкина, во многом им подсказанная, встретила в Троицком исполнителя вовсе неожиданного плана. Трафаретный персонаж французского комического балета, наряженный на этот раз в лапти и посконную рубаху,— каким задумали его Сен-Леон и Стуколкин,— был елико возможно возвращен Троицким к русскому прообразу. Из Никеза или Сотине, ряженного в русское платье, он сделался настоящим Иванушкой, лукавое простодушие которого ведет за собой умную сказку. И хотя спектакль Сен-Леона постоянно ограничивал возможности актера, все же в паре с Царь-девицей — Муравьевой Иванушка — Троицкий иной раз заставлял забывать о нелепостях балетного «Конька-горбунка», воскрешая в нем юмор и поэзию. «Г. Троицкий, по обыкновению, мастерски выполнил трудную

---

[1] Старый балетоман. Балет. «Петербургская газета», 1902, № 19, 20 января, стр. 9.

[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп 2121, д. 16181, л. 1.

роль русского богатыря Иванушки-дурачка и своим неподдельным, полным естественности комизмом, при отсутствии, однако же, всякой балаганщины, от души потешил публику, которая по справедливости зачислила этого артиста в число своих любимцев»,— писал через год после премьеры А. П. Ушаков и заключал: «Особенная заслуга г. Троицкого как комика заключается, по нашему мнению, в том, что он первый понял, насколько естественность важна даже в комизме танцовщика; он гнушается площадных эффектов, и вы видите в нем не театрального шута, но человека, смешащего людей».[1] Современники без труда догадывались, кому тут был противопоставлен Троицкий: Стуколкину, конечно.

«Наиболее талантливым комиком нашей балетной труппы» называл Троицкого и рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» 10 апреля 1876 года. Но хотя Троицкий был постоянно занят в репертуаре и сыграл до семидесяти различных ролей, он до конца своей деятельности числился актером второго плана, находился на ступеньку ниже Стуколкина. В отставку он вышел в 1884 году, прослужив на сцене тридцать лет. Стуколкин же оставался там еще целое десятилетие.

Изобретение В. И. Степанова

В петербургской балетной труппе работал с 1885 года кордебалетным танцовщиком, а потом корифеем Владимир Иванович Степанов (1866—1896). Он не был сколько-нибудь замечательным исполнителем. Им владела «одна, но пламенная страсть»: он разрабатывал систему записи балетных спектаклей. Ради этой всепоглощающей страсти он пожертвовал жизнью.

В 1889 году Степанов подал прошение управляющему балетной труппой И. И. Рюмину: «Честь имею испрашивать разрешения Вашего превосходительства допустить меня до слушания лекций в Санкт-Петербургском университете».[2] Два года Степанов слушал в университете курс лекций по антропологии и анатомии. Там он познакомился с профессором П. Ф. Лесгафтом, который помогал ему в попытке составить азбуку движений человеческого тела. В 1891 году Степанов получил командировку в Париж «с целью усовершенствовать его способ графического изображения балетных танцев и телодвижений, с назначением ему в пособие 600 рублей».[3]

Степанов провел в Париже около года и успел заинтересовать своей работой многих, в том числе известного невропатолога Шарко. Там он опубликовал брошюру под названием «Alphabet des mouvements du corps humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps hu-

[1] А. П-ч [А. П. Ушаков]. Балетная хроника. «Русская сцена», 1865, № 4, 17 октября, стр. 3—4.

[2] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 2991, л. 20.

[3] Там же, л. 24 и об.

main au moyen des signes musicaux» («Азбука движений человеческого тела. Опыт записи движений человеческого тела посредством музыкальных знаков»). Запись производилась следующим образом. На нотных линейках располагались графически изображенные человеческие фигурки. Каждая представляла собой элемент какого-нибудь танцевального движения. Для записи одного движения требовалось несколько таких фигурок, передававших в соответствии с определенной музыкальной фразой ее танцевальный эквивалент.

Степанов жил в Париже впроголодь. Он заболел там острой формой туберкулеза. Однажды, вернувшись в гостиницу, он от слабости упал на пороге своего номера. Но работы он не бросал. В петербургской труппе остались верные и верящие в него друзья. Танцовщик А. А. Облаков, занимавший там видное положение, «под предлогом личного отъезда за границу взял под свое жалованье аванс в размере 300 рублей и послал его В. Степанову, находившемуся в Париже и крайне нуждавшемуся», а после смерти Степанова выплатил оставшиеся за ним 800 рублей долгу.[1] К числу последователей Степанова принадлежали А. А. Горский, Т. П. Карсавина, одной из его учениц была А. Я. Ваганова. Но имелись в труппе и противники системы, осуждавшие ее за трудоемкость и схематичность записи. Безусловно, у противников были свои основания: такая запись передавала лишь смену движений, она помогала восстановить знакомый танец, но неизвестный ранее хореографический текст полной расшифровке не поддавался.

В июле 1892 года Степанов возвратился на родину и с осени стал вновь посещать университетские лекции. Он всячески пытался внедрить свою систему в практику училища и театра, доказывал, что продолжает опыты, проводившиеся еще с середины XVI века, ссылался на «Оркесографию» Туано Арбо, на труды Фейе, Дюпре, Новерра, Сен-Леона. Дирекция наконец разрешила ему провести пробные занятия в училище, и 14 апреля 1893 года класс экзаменовался перед комиссией, в которую входили И. А. Всеволожский, В. П. Погожев, И. И. Рюмин, Л. И. Иванов, Х. П. Иогансон, П. А. Гердт, А. А. Облаков, В. И. Лангаммер. «Результат оказался самый блестящий,— сообщала «Петербургская газета»,— одни ученицы легко записывали по системе Степанова задаваемые им танцевальные темы, а призываемые затем другие ученицы разбирали и танцевали заданные темы... Был произведен опыт записывания и характерных танцев и также оказался удачным».[2]

---

[1] М. Борисоглебский. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. I, стр. 353.

[2] Хореографическая стенография. «Петербургская газета», 1893, № 102, 16 апреля, стр. 3.

А 22 апреля в школьном экзаменационном спектакле был показан балет «Мечта художника», записанный Степановым по указаниям Х. П. Иогансона.

Труд Степанова был наконец признан, и его система вошла в число специальных дисциплин петербургского театрального училища. Больше того, Степанов составил для преподавателей и методическую «Программу занятий балетными танцами с примерным распределением учебного материала на семь отделов, по степени трудности и сложности их».[1] Охват материала и его распределение во многом тождественны ныне принятым программам хореографических училищ.

Но Степанову не пришлось воспользоваться с трудом завоеванным признанием. В сентябре 1895 года он был командирован в Москву «для ознакомления артистов и воспитанников со своей системой записи танцев». Там его болезнь внезапно обострилась, и 16 января 1896 года он скончался.

Системой Степанова продолжали пользоваться. В январе 1899 года А. А. Горский поставил «Спящую красавицу» в московском Большом театре «по хореографическим записям». 11 апреля в петербургском Михайловском театре состоялся экзаменационный спектакль, для которого Горский поставил одноактный балет на музыку Э. Келлера «Клоринда, царица горных фей». Балет был записан им по системе Степанова и разучен по партиям в течение учебного года. С переводом Горского в Москву системой Степанова завладел танцовщик Н. Г. Сергеев, преподававший ее в петербургском училище. Человек самой неприглядной репутации, ненавидимый сослуживцами, Сергеев после революции увез в эмиграцию ряд записанных им балетов. «Злоупотребив своим служебным положением, Н. Сергеев после Октябрьской революции вскрыл сейф б. Мариинского театра и вывез за границу 27 записей балетов, сделанных его помощниками Чекрыгиным и Рахмановым по методу Степанова. Эти хореографические «партитуры» послужили основой благополучия Сергеева в течение долгих лет его жизни за границей»,— пишет Н. П. Рославлева.[2]

В настоящее время система Степанова утратила свою ценность, так как развитие кинематографии дает новые, более широкие возможности фиксировать балетное искусство.

---

[1] См. М. Борисоглебский Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища, т. II, стр 260—262.

[2] Наталия Рославлева Английский балет. М., Музгиз, 1959, стр. 49.

ИТАЛЬЯНСКИЕ ТАНЦОВЩИКИ В РОССИИ

После отмены монополии

Количественно большие и разнообразные труппы в Петербурге и Москве представляли собой цельные художественные организмы с выработанными эстетическими принципами. Московским исполнителям были ближе драматизированные средства пантомимы, проникающие и в собственно танцевальную выразительность; мотивы русского фольклора заявляли о себе в характерном танце москвичей сильнее, чем у петербуржцев. Для петербургских исполнителей танцевальная образность была прежде всего образностью лирического порядка, и воссоздавалась она посредством высокой, но ограниченной в пределах этой образности техники. Все основные исполнительские приемы откристаллизовались в школе Иогансона и постановках Петипа. Порой строгая незыблемость канонов отдавала музейностью, непосредственное творчество отступало перед давно устоявшимися правилами.

Сравнительно с другими искусствами балет был особенно неподвижен. Рутине Академии художеств, например, противопоставляли новое ее же бывшие ученики. В балете условия школьного воспитания и, главное, замкнутость театра, обособленность от окружающей жизни закрывали какие бы то ни было возможности творческих перемен. Да

и куда могли бы уйти «передвижники» русского балета, где могли бы они сыскать применение своим силам? Балетные театры существовали только в Петербурге и Москве. Если актер драмы, порывая с императорской сценой, мог уехать на работу в провинцию, то для балетного актера такая возможность отсутствовала. Реформа 1882 года, связанная с отменой монополии императорских театров и открытием частных сцен в столицах, не привела к возникновению частных балетных трупп. Ни у антрепренеров, ни у самих деятелей отечественного балетного театра не возникало и мысли о подобных рискованных экспериментах. Но уже через три года после отмены монополии антрепренеры стали выписывать из за границы отдельных танцовщиц, а в некоторых случаях танцовщиц с наспех подобранными труппами. Антрепренеры меньше всего раздумывали о судьбах русского театра, но сами по себе гастроли иностранцев послужили внешним раздражителем, который заставил организм русского балета так или иначе на него отреагировать.

Момент для этого был благоприятный. Еще в феврале 1884 года директор императорских театров Всеволожский писал в докладной записке министру: «С предстоящим выходом в отставку балерины Вазем наша балетная труппа, не обладая выдающимися талантами, способными заменить эту танцовщицу, может при одной балерине Соколовой быть поставленною в такое положение, что не в состоянии будет исполнить трех представлений в неделю, в особенности при непредвиденных случайностях, сопряженных с состоявшимся замужеством одной из даровитейших наших танцовщиц Марии Горшенковой, а потому является необходимость озаботиться возможною гарантией правильного хода балетного репертуара, что может быть, при настоящем положении дела, достигнуто только приглашением на предстоящий сезон какой-либо из известных иностранных балерин».[1] Всеволожского не послушали. Иностранок не приглашали до тех пор, пока они сами, явочным порядком, не проникли в Петербург на частные сцены летних театров.

Первой в 1885 году приехала Вирджиния Цукки. За ней последовали Антониетта Дель-Эра, Эмма Бессоне, Карлотта Брианца, Джиованнина Лимидо, Елена Корнальба, Пьерина Леньяни, Энрикетта Гримальди, Карлотта Замбелли и др. В 1877 году приехал танцовщик Энрико Чекетти.

Искусство гастролеров не было однородным. Точнее, при всем несходстве индивидуальностей и талантов, оно разделялось на два вида, оказавших неодинаковое влияние на судьбы русского балета. Представительницей первого вида была Цукки.

---

[1] ЦГИАЛ. ф 497, оп 5, д 817, л 16.

Вирджиния Цукки — драматическая танцовщица

Вирджиния Цукки (1847—1930) приехала в Петербург 16 мая 1885 года и 7 июня дебютировала в дивертисменте на сцене театра М. В. Лентовского «Кинь грусть». Рецензент «Петербургской газеты», указывая на бедную в хореографическом отношении обстановку дебюта Цукки, в особенности останавливался на кордебалетных танцовщицах: «Относительно искусства они, можно сказать, в примитивном состоянии и несравненно ниже наших вторых танцовщиц; самые элементарные правила танцев у них в полном отсутствии, хотя и нельзя отказать им в некоторой бойкости и горячем темпераменте».[1] В итальянской труппе не было танцовщиков — даже партнера балерины. Об уровне ансамбля приезжей труппы можно судить по одной из популярных тогда сценок Н. А. Лейкина. Купец, вернувшийся домой на подвыпитьи, рассказывал жене, что «сама Цука в юбчонке пляшет, а все остальное мамзельное сословие совсем безо всего... на акробатский манер»,[2] то есть в трико. Это также дает некоторое представление об антураже гастролей.

Исполнительство самой Цукки критик «Петербургской газеты» описал достаточно определенно: «Олицетворенная изящная грация, подвижное лицо, чудные выразительные глаза и, главное,— полная ума мимика... Характер исполненных ею танцев не заключает в себе выдающихся технических трудностей — ни двойных туров, ни антраша, ни кабриолей, ни воздушной элевации, хотя исполненный артисткою и без малейшего утомления повторенный вальс на стальных пуантах доказал, что и техническая ее сторона выработана в значительной степени».

Это первое мнение подтвердили и уточнили профессионалы сцены. «Цукки была скорее пантомимной актрисой, чем балериной в общепринятом у нас смысле,— вспоминал Ширяев,— так как мимика у нее заслоняла скромные танцевальные возможности, сводившиеся к бегу на пальцах. Но в мимическом отношении это была выдающаяся актриса. Она играла удивительно просто, понятно, убедительно».[3] Николай Легат, участник дебюта Цукки на императорской сцене (шестнадцатилетним воспитанником он изображал обезьяну в сцене охоты в балете «Дочь фараона»), отмечал: «Цукки всегда вызывала у меня невыразимое восхищение своей чудесной мимикой, своей завораживающей игрой».[4]

---

[1] Театральное эхо. Дебют г-жи Цукки. «Петербургская газета», № 154, 8 июня, стр. 3.

[2] Н. Лейкин. Танцовщицу Цукки смотрел. «Петербургская газета», 1885, № 157, 11 июня, стр. 3.

[3] Александр Ширяев Петербургский балет, стр. 35.

[4] Nicolas Legat The Story of the Russian School, p. 16.

Необычайная выразительность мимической игры нарушала каноны балетного исполнительства и отличала Цукки как от русских танцовщиц, так и от последовавших за нею итальянских гастролерш; она серьезно повлияла на искусство русского балета. Влияние это сказалось не на постановочной практике (здесь более значительную роль сыграло искусство второго типа итальянского исполнительства), а только на практике самих танцовщиц-актрис, причем в достаточной степени опосредованными путями и не сразу.

Русский балет неуклонно продвигался к одной из важнейших своих задач — симфонизации балетного действия. В этом исторически прогрессивном процессе мастерство Цукки не являлось позитивным качеством. Оно противоречило предшествующему опыту именно русской исполнительской школы. В отточенном мастерстве Муравьевой и Вазем, в выразительной пластике Вергиной и Соколовой, даже в темпераментных характерных плясках Радиной, Мадаевой, М. М. Петипа основа образа непременно была и оставалась танцевальной. Образ всегда раскрывался в эмоциональном танце, а не в пантомимной игре

Искусство пантомимной игры Цукки было великолепным, но не приближало русский балет к исторической встрече с музыкантами-симфонистами. В то же время эта «реалистическая» манера игры не могла не вызвать отзвука в русском исполнительском творчестве.

Подлинным торжеством Цукки явилось выступление в балете Ипполита Монплезира «Брама» на музыку Джиля Аржини. Она сама поставила этот балет для своего бенефиса в саду «Кинь грусть» 5 августа 1885 года. Баядерка Падмана, влюбленная в царевича Браму, защищала его, заснувшего в лесу, от убийц. «Зала буквально плакала,— вспоминал А. А. Плещеев,— когда Падмана, отстранив убийц, бросается с ласками к возлюбленному. Цукки как-то затрепетала всем телом от восторга, радости и счастья».[1] В последней, четвертой картине балета Падмана, узнав об измене любимого, закалывалась.

Пятнадцатилетний А. Н. Бенуа не пропускал ни одного спектакля Цукки. Вот как описывал он в воспоминаниях эпизод в лесу. «Декорация требовала от зрителя изрядной силы воображения, так как сцена была скверно освещена, а то, что можно было разглядеть, гораздо более походило на чахлый петербургский скверик, нежели на роскошные тропические джунгли». Далее Бенуа подробно рассказывал пантомимную мизансцену Падманы и Брамы, особо останавливаясь на кульминационном ее моменте: «Смена выражений на лице Цукки была так чудесно хороша, что эти несколько секунд одни стоили целого балета. Заговорщики окружали свои жертвы и, выхватив кинжалы, намеревались вонзить их в спящего принца, как вдруг случалось необычайное Слабая,

---

[1] Александр Плещеев Наш балет, стр 271

безоружная девушка, которая недавно еле могла идти, внезапно поднималась на ноги и наступала на убийц, останавливая их взглядом. Это не поддается описанию. В рассказе сцена может показаться смешной, как любая мелодраматическая чушь. Но те, кто видел Цукки, не смеялись. Столько пафоса, столько возвышенного самопожертвования, столько женственной ярости было в борьбе героини за жизнь любимого и, наконец, столько потрясающей магнетической силы! Сюжет требовал, чтобы заговорщики отступили перед магической силой глаз Падманы, и в самом деле казалось очевидным, что они не просто следовали указаниям постановщика, но были вынуждены покориться пронизывающему взгляду Цукки».[1]

Для Бенуа, одного из главных создателей жанра русского балета-миниатюры XX века, творчество Цукки несомненно имело важнейшее значение. Четкий драматизм сюжета, выраженный пластической пантомимой, постоянно лежал в основе балета-миниатюры и требовал изобразительной актерской игры. Такой манерой игры владело и поколение исполнителей фокинских балетов-миниатюр, в какой-то мере воспринявшее от старших товарищей то, чему, в свою очередь, выучились те у Цукки.

По свидетельству рецензентов, балетные актеры петербургской труппы постоянно посещали спектакли Цукки. Но это не дало бы того результата, какой принесли выступления Цукки в репертуарных балетах Мариинского театра. 10 ноября 1885 года она дебютировала в «Дочери фараона», затем танцевала «Тщетную предосторожность» и «Эсмеральду». За три сезона сюда прибавилась роль Пепиты в балете Петипа «Приказ короля», поставленном для бенефиса Цукки, Пахита и роль немой в опере Обера «Фенелла».

Гастроли Цукки непосредственно столкнули деятелей русского балета с новыми для них средствами мимической игры и внесли известное брожение в труппу. «Много слухов ходило о подготовке и репетициях этого балета,— вспоминал о «Дочери фараона» Бенуа.— По словам одних, великий Мариус часто впадал в отчаянье из-за Цукки, потому что она не соответствовала его представлению об идеальной танцовщице. Он чрезвычайно одобрял определенную строгость и сдержанность — классицизм в полном смысле слова — и требовал прежде всего полного подчинения своим идеям. Это было сложно для Цукки: ее темперамент обычно брал верх, несмотря на доброе желание, и она всегда вкладывала слишком много горячности, слишком много страсти во все, что делала. Согласно другим слухам, Петипа был от нее в восторге, а еще более того ее партнер, выдающийся первый

[1] Alexandre Benois Reminiscences of the Russian Ballet, pp 78–79.

любовник труппы П. А. Гердт, и репетиции проходили в атмосфере общего удовольствия».[1]

Слухи, безусловно, могли быть только противоречивыми. Драматическая насыщенность актерского мастерства Цукки нарушала принципы лирического танцевального спектакля, столь важные в то время для Петипа. Наряду с этим, актеры труппы, в первую очередь превосходный мимист Гердт, действительно не могли не восхищаться глубоким и естественным драматизмом игры Цукки. И, конечно же, Гердт, не столько даже как актер, сколько как преподаватель, воспользовался ее уроками, обогатив и расширив свой метод как раз к тому времени, когда в его классе появились Павлова, Карсавина и их сверстницы.

Прием Цукки за пределами труппы тоже далеко не являлся безоговорочным. Мнения разделились, и самое это разделение было достаточно показательным. Выступая в защиту Цукки, рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» писал: «Г-же Цукки ставят в упрек отсутствие классической школы и элевации, без которых будто бы немыслима ни одна балерина. Той рутинной школы, к которой привык наш глаз и которая, при всех ее достоинствах, прискучила публике и отвадила ее от балета, у г-жи Цукки действительно нет, но зато она обладает тем, чего нет ни у одной из наших балерин. Она обладает темпераментом, экспрессиею и в силу этого вносит в каждое па осмысленность и тот feu sacré (священный огонь.— *В. К.*), который дан в удел только талантливым натурам».[2] Худеков ответил на эту похвалу Цукки похвалой в адрес А. Х. Иогансон, исполнившей роль Рамзеи в той же «Дочери фараона», где Цукки играла Аспиччию. «Вся хореографическая гамма,— писал он о танцовщице русской школы,— проходит в одной из ее вариаций в pas d'action. Тут и пируэт на пуанте, тут и jeté en tournant, тут и кабриоли, и антраша, и аттитюды с арабесками — и все, сочиненное в одну непрерывную вариацию, было исполнено с полной гармонией, не нарушая целостности впечатлений. Ни одна из нот гаммы не была манкирована. . .» [3]

Спор выходил за грани обычных балетоманских споров о достоинствах и недостатках балерин, принадлежавших к одной и той же школе. Спор отражал борьбу за преимущества танцевальной выразительности или за приоритет игровой изобразительности в балетном исполнительстве. По сути дела этот спор шел с тех пор как существует балетное искусство. Принципиальную важность его для современников опре-

---

[1] Alexandre Benois. Reminiscences of the Russian Ballet, p. 81.

[2] «Санкт-Петербургские ведомости», 1885, № 314, 15 ноября, стр. 3.

[3] Ха [С. Н. Худеков]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1885, № 318, 19 ноября, стр. 3.

делили, с одной стороны, отзывы деятелей драматического театра, которые увидели в Цукки актрису, поражавшую силой и искренностью своего сценического переживания, с другой — оценки музыкантов, которые считали главной целью балетного спектакля пластическое воплощение музыки.

«При мне в Петербург приехала итальянская знаменитость — балерина Цукки...— писала известная провинциальная актриса М. И. Велизарий.— Слышала также от балетных, что Цукки хорошо играет, ловко делает пируэты, у нее «стальной носок», но что она, к сожалению, танцует на согнутом колене. В русском балете это считалось недопустимым. У нас не только прима-балерины, но и весь кордебалет танцевали на вытянутой ноге, так, чтобы не выдавалась коленная чашечка.

Смотрю Цукки. Сцена во дворце. Любимый Эсмеральдой человек сидит со своей невестой. Эсмеральда танцует, переживая страшные муки ревности и отчаяния. Во время танцев Цукки склоняется перед ним с тамбурином в руке до самого пола. И когда поднимается, вы видите, как крупные слезы катятся по прекрасному, полному муки лицу. И вдруг — опять бешеный танец...

Никогда в драме я не видела, чтобы актриса могла так естественно плакать. Глубокое волнение охватывало публику. И ни о каких согнутых коленях никто уже не думал.

Я видела Сару Бернар в «Маргарите Готье». Когда она писала письмо Арману, ее освещали рефлектором. Публика должна была видеть, как льются настоящие слезы из глаз великой артистки. Но почему-то эти слезы казались мне чересчур театральными, они не трогали меня.

А когда я смотрела на Цукки, я до глубины понимала душу этой брошенной, поруганной женщины. И я думаю, все остальные зрители верили ей. А Саре Бернар — нет. У Цукки были настоящие переживания, у Сары Бернар — превосходная техника».[1]

О Цукки как поразительной актрисе переживания вспоминал и К. С. Станиславский. Называя ее «великой артисткой», он подчеркивал, что Цукки была «прежде всего драматической артисткой» и только потом танцовщицей, «хотя и эта сторона была на высоте». Рассказывая об участии Цукки в спектаклях московского Алексеевского кружка в конце 1880-х годов, Станиславский отмечал: «Я видел на этих полушуточных репетициях ее неиссякаемую фантазию, быструю сообразительность, находчивость, оригинальность, вкус при выборе творческих задач и составлении мизансцены, необыкновенную приспособляемость

---

[1] М. И. Велизарий. Путь провинциальной актрисы, стр. 54—55.

и, главное, наивную, детскую веру в то, что́ она в каждую данную секунду делала на сцене и что́ вокруг нее происходило. Она отдавала сцене все свое внимание, без остатка».[1]

Эти качества актерского творчества Цукки не могли пройти бесследно для русского исполнительства. Они всколыхнули застоявшуюся рутину пантомимной игры, поломали заученный академизм приемов, заставили пересмотреть и переосмыслить многое. В 1900 году, то есть через пятнадцать лет после начала гастролей Цукки, был возобновлен балет «Баядерка», исчезнувший с уходом Вазем. В интерпретации М. Ф. Кшесинской, Е. В. Гельцер, А. П. Павловой роль Никии получала каждый раз новое звучание. Но она несла в себе и черты общего — живую и смелую выразительность, искренность переживаний, обретенные русским исполнительством в общении с Цукки.

В преддверии встречи русского балета с композиторами-симфонистами главенствовала музыкальность танца, столь высоко развитая искусством русского исполнительства. За условную выразительность танца, против жизненного правдоподобия пантомимы высказались практически работавший в балете П. И. Чайковский и поборник музыкальной основы балетного спектакля Г. А. Ларош.

«Вам спать не дает Цукки в «Эсмеральде»,— не без иронии отмечал в одной из своих статей Ларош,— и мастерское изображение молодой женщины, искалеченной пыткой, вам кажется последним словом хореографического прогресса».[2]

Против того, что казалось Ларошу своего рода натурализмом в балете, возражал и Чайковский. «Его всего более пленяла грация танцовщиц,— свидетельствовал Н. Д. Кашкин,— за их мимической игрой он не особенно гнался, и потому, напр., терпеть не мог знаменитую Вирджинию Цукки, слава которой основана на выразительности мимики, но зато тем более восхищался танцовщицами вроде г-жи Брианца».[3]

«Цукки утомила»,— писал в декабре 1888 года Чехов.[4]

Цукки танцевала на императорской сцене в течение двух сезонов. Вновь собрав труппу, она продолжала выступать в частных театрах Петербурга и Москвы.

В 1888 году московский театр Родона анонсировал ее следующим образом: «Большая итальянская балетная труппа под управлением знаменитой балерины (prima ballerina assoluta) главнейших европей-

---

[1] К. С. Станиславский. Собрание сочинений, т. I, стр. 90—91.

[2] Г. А. Ларош. Собрание музыкально-критических статей, т. II, ч. I, стр. 176

[3] Н. Д. Кашкин. Воспоминания о П. И. Чайковском, стр. 116—117.

[4] А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. XIV. М., Гослитиздат, 1949, стр. 271

ских и с.-петербургских императорских Большого и Мариинского театров г-жи Вирджинии Цукки».[1]

Повлияв на русское исполнительство, Цукки и сама восприняла многое. Любопытным примером явилось ее выступление в опере Глинки «Жизнь за царя», поставленной муниципальным театром Ниццы 18 января 1890 года. Франсиск Сарсэ писал об этом спектакле в парижской газете «Тан»: «Хороши также танцы второго действия — полонез, краковяк и особенно мазурка, которую Цукки исполнила с поразительным жаром. Ее заставили повторить, и она вторично исполнила ее с такою же пылкостью».[2]

Подобно большинству иностранцев, Цукки мечтала о постоянной службе в русском театре. Но осуществить такое желание в конце XIX века было невозможно — время диктатуры гастролеров давно миновало. Последний раз Цукки выступила в России в 1892 году: на сцене петербургского Малого театра шел балет «Брама». Рецензенты отмечали, что «мимистка она по-прежнему неподражаемая», но что техника ее почти совсем утеряна, так как годы берут свое. Цукки было тогда уже сорок пять лет.

Танцовщицы виртуозной школы

Все последовавшие за Цукки итальянские гастролерши представляли другой тип исполнительского мастерства. Странствующие звезды, они тоже не были связаны прочными узами ни с одним балетным организмом. Но, в отличие от Цукки, они не были, да и не стремились быть танцовщицами-актрисами. Их преимуществом являлась почти акробатическая техника танца. Все они были исполнительницами партерного стиля, с развитыми мышцами ног, малоподвижным корпусом, с неотработанными, напряженными движениями рук. В основе их танца лежала пальцевая техника. Мало интересуясь полетностью, гибкостью, пластичной слитностью танца, они отличались «стальной силой носка». Бег и прыжки на пальцах, а главное, всевозможные вращения в бравурном, вихревом темпе варьировались и развивались ими с поистине виртуозной изобретательностью.

При всей разности индивидуальностей и биографий, итальянок объединяла «концертная» общность исполнительского стиля. Русские танцовщицы — от кордебалета до балерин — были частью театрального целого, которое зависело от них, но от которого непременно зависели и они сами. Итальянские танцовщицы в большинстве существовали независимо от тех трупп, куда забрасывал их случай, равно как и от трупп, которые им приходилось собирать для самостоятельных гастрольных поездок. Спектакль и ансамбль служили для них лишь

---

[1] «Русские ведомости», 1888, № 297, 28 октября, стр 1.
[2] Francisque Sarcey La Vie pour le Tsar. «Le Temps», 1890, 3 février

более или менее удобным фоном: сами они не сливались с этим фоном и не вписывались в него, а, напротив, контрастно на нем выделялись. В русской школе одни и те же танцовщицы, исполняя классические и характерные танцы, как правило, оставляли бравурность для характерных танцев и строго соблюдали лирические основы классики. Отступления всегда придерживались рамок пластического академизма. Итальянки обычно специализировались только в классическом танце, но насыщали его стремительностью и силой.

Итальянская манера виртуозного танца в чистом виде осталась чужда искусству русского балета конца XIX века. Вместе с тем она, во-первых, обновила и укрепила русскую исполнительскую школу, во-вторых, стимулировала творческую мысль Петипа в его поисках симфонизации танца.

Русские танцовщицы, быстро освоив технические новшества итальянской школы, отобрали то ценное, что в них заключалось, обогатили свой танец, но сохранили его певучую пластику.

Петипа, взяв на вооружение блестящую технику итальянского танца, подчинил ее принципам русской танцевальности, растворил ее в музыкально-хореографической образности лучших своих творений — спектаклей 1890-х годов.

Из доброго десятка итальянских гастролерш, молодых и маститых, действительно сильных танцовщиц и танцовщиц, раздутых рекламой, особо выделились две, которым довелось стать первыми исполнительницами балетов Чайковского и Глазунова. Карлотта Брианца воплотила партию Авроры в «Спящей красавице», Пьерина Леньяни танцевала Одетту — Одиллию в «Лебедином озере», Раймонду и, наконец, Изабеллу в «Испытании Дамиса» Глазунова. Для этих балерин, особенно для Леньяни, работа в русском балете, даже при ее относительной краткости, явилась важнейшим моментом творческих биографий. Роли, созданные ими в содружестве с Петипа и Львом Ивановым, свидетельствуют своим хореографическим текстом о том, что виртуозность оказалась здесь лишь подспорьем для освоения богатой, разнообразной и, в основе своей, лирической пластики русского классического балета.

Карлотта Брианца

Карлотта Брианца появилась в Петербурге летом 1887 года. В летнем саду И. Я. Сетова она исполняла отрывки из балетов «Сильвия», «Коппелия», «Эксцельсиор» и др. В сентябре 1888 года дирекция казенных театров заключила с Брианцей контракт на год. Сначала танцовщица выступала в Москве, а с 1 января 1889 года была переведена в Петербург. Прослужив до февраля 1892 года, Брианца разорвала контракт по собственному желанию и некоторое время выступала в феериях летнего театра «Фантазия». Последний раз она посетила Россию осенью 1896 года в качестве балерины миланского театра Ла Скала.

В отличие от Цукки, Брианца приехала в Россию совсем молодой. «Переход итальянских балерин из частных загородных сцен «Аркадии» и «Ливадии» на сцену Мариинского театра, о чем в прежнее время они и не мечтали, совершается теперь без всяких затруднений»,— писал Плещеев в связи с дебютом Брианцы в «Гарлемском тюльпане». Отмечая, что «наши солистки г-жи Иогансон и Никитина, конечно, ни в чем не уступят итальянской звездочке, в воздушности же и легкости далеко ее превосходят», Плещеев сетовал, что «г-жа Брианца, как в танцах, так и в мимических сценах, при своем красивом, подкупающем лице, довольно холодна и не пластична» [1]

Брианца была сильной «техничкой». Не обладая, например, высоким прыжком, она добилась исполнения туров в воздухе, тогда доступных только танцовщикам, и ввела их в вариацию балета «Калькабрино», поставленного для нее Петипа в 1891 году. Но молодая танцовщица с первых же своих шагов в русском театре не только внимательно присматривалась к русскому мастерству, но и пыталась овладеть лучшими его качествами. «Блестящее исключение в среде всех прославленных итальянских титулованных prima assoluta представляет только одна г-жа Брианца, в танцах, грациозных позах и в чисто классическом пошибе исполнения которой много общего с нашей образцовой по изяществу и по совершенному отсутствию акробатизма школой»,— отмечал уже к концу ее первого сезона Плещеев.[2] Он же писал о Брианце Эсмеральде, проявившей «наивную неподкупную грацию и силу техники», что она «во всех группах и аттитюдах явилась безусловной художницей, подкупающей при этом своей заразительной веселостью».[3]

Принцесса Аврора, юная, беззаботная, счастливая, отличающаяся от своих воздушных крестных матерей-фей земной и полнокровной, при всем изяществе, пластикой,— такой увидел Брианцу в «Спящей красавице» Петипа. Музыка и танец подсказали танцовщице ее поведение в роли. Безупречная техника стала подножием образа, исполненного мягкой, постепенно утверждающей себя, торжествующей женственности. «Странное, но вместе с тем приятное явление мне пришлось вчера наблюдать в театре,— писал об Авроре — Брианце рецензент «Петербургской газеты».— Прежде уверяли, что наши танцовщицы заимствовали немало качеств у итальянок. Брианца, напротив, как будто приняла некоторую манеру танцев русской школы. В движениях балерины

---

[1] А. П[лещеев] Дебют г-жи Брианца «Петербургская газета», 1889, № 16, 17 января, стр 3

[2] А. П[лещеев] Итоги балетного сезона «Петербургская газета», 1889, № 53, 24 февраля, стр 3

[3] А. П[лещеев] Брианца — Эсмеральда «Петербургская газета», 1889, № 278, 10 октября, стр. 3.

намечается больше изящества, мягкости... нет совсем этого итальянского апломба, напоминающего акробатические приемы».[1]

Соприкоснувшись с большим искусством русского балета, подчинив свое мастерство его художественным целям и приемам, итальянская танцовщица воплотила в жизнь образ, навсегда сохранивший в себе черты ее индивидуальности.

Пьерина Леньяни

Пьерина Леньяни (1863—1923), ученица балетной школы миланского театра Ла Скала, гастролировала в Париже, Лондоне, Брюсселе. В 1893 году, после двух месяцев выступлений в московском театре «Фантазия», она была приглашена в Мариинский театр. Дирекция возобновляла контракты с ней по 1901 год, несмотря на известное сопротивление могущественной М. Ф. Кшесинской, и Леньяни работала в Петербурге значительно дольше других итальянских танцовщиц — восемь лет. В ее репертуаре были балеты «Катарина», «Коппелия», «Талисман», «Привал кавалерии», «Жемчужина», «Синяя Борода», «Корсар», «Лебединое озеро», «Раймонда», «Испытание Дамиса».

Леньяни дебютировала 5 декабря 1893 года в балете «Золушка», поставленном для нее Ивановым и Петипа. «Новая балерина Пьерина Леньяни, дебютировавшая в «Золушке», оказалась великолепнейшей танцовщицей...— писал назавтра Безобразов.— Никакой рекламы не предшествовало г-же Леньяни — она сама себе сделала рекламу с первого же дебюта». Отмечая, что Леньяни «шатенка, среднего роста, с приятным выражением и подвижными чертами лица, веселыми глазами» и что мимика ее «осмысленна, оживленна и понятна», Безобразов посвящал главный разговор технике новой балерины. «В 1-м действии г-жа Леньяни танцует три вариации; в них г-жа Леньяни только растанцовывалась, так сказать, подготовляла публику к тому фурору, который она вызвала во 2-м действии, танцуя pas d'action... Двойные туры на пуантах теперь уже не редкость, но того, что́ делает и как делает эта итальянская балерина,— мы еще не видали. Г-жа Леньяни, стоя на пуанте, делает три раза по одному туру и затем два тура, повторяя это четыре раза... В последнем действии г-жа Леньяни положительно превзошла себя. Есть такое па, которое называется fouettés. Нам случалось видеть, что этих fouettés делают подряд 14 (г-жа Бессоне в «Гарлемском тюльпане»), делают их и русские танцовщицы, но при этом от быстроты движения невольно передвигаются. Г-жа Леньяни делает не останавливаясь таких fouettés ни больше, ни меньше, как 28!.. (Леньяни делала 32 fouettés.— *В. К.*) И все это — не сдвинувшись с места ни на один сантиметр. Публика восторженно аплодировала

---

[1] «Петербургская газета», 1890, № 272, 4 октября, стр. 3. Ср. дословно совпадающий текст в кн.: А л е к с а н д р П л е щ е е в. Наш балет, стр. 337.

балерине и заставила повторить и эту вариацию. К характеристике танцев г-жи Леньяни прибавим, что она гибка, как пальма, движения ее плавны».[1]

По заведенному порядку, меньше месяца отделяло прибытие балерины в Петербург от ее дебюта. Разумеется, в таких условиях балетмейстерам приходилось применяться к ее возможностям. Вполне вероятно, что бóльшая часть сольных танцев Леньяни в «Золушке» предлагалась ею самой из запасов ее собственного репертуара. Здесь еще не могло быть речи о создании подлинно художественного образа, но вряд ли это смущало танцовщицу, привыкшую к практике концертных номеров внутри развернутых спектаклей. Впрочем, и такое неполноценное выступление позволяло угадать незаурядный дар Леньяни, врожденную певучесть ее пластики.

«Можно смело сказать, что в ее лице мы увидели первую в мире балерину конца прошлого века,— утверждал А. В. Ширяев.— То, что она показала нам в области танцевальной техники, было достоянием ее одной и во всяком случае превысило все наши ожидания». Вспоминая «Золушку», Ширяев рассказывал, что Леньяни «по нескольку раз делала в темпе фуэте арабеск», причем «никакой резкости движений, танцевальной грубости у нее не наблюдалось. Напротив, танец ее всегда был мягок, пластичен, грациозен».[2]

О впечатлении, произведенном Леньяни не только на актеров и зрителей, но и на школу, рассказывала в своих воспоминаниях Т. П. Карсавина. «Вовсе некрасивая и, пожалуй, слишком маленькая, она обладала бесконечным очарованием и грацией, и эти качества, соединяясь с поразительным блеском исполнения, заставляли умолкнуть противников итальянской школы,— писала Карсавина.— Одним из ее трюков были 32 фуэте. Другие танцовщицы начали потом ей подражать, но тогда она единственная умела их делать. Движение довольно-таки напоминало акробатический номер и слегка отдавало цирком уже в той намеренной паузе, которая ему предшествовала. Леньяни выходила на середину сцены и озабоченно приготовлялась. Дирижер ждал, подняв палочку. Внезапно каскад пируэтов, головокружительных, чудесных по точности, сверкавших, подобно граням бриллианта, потрясал зрителей. Теоретически подобная демонстрация акробатизма вредила чистоте стиля. Но у этой исполнительницы трюк нес что-то примитивное и героическое в своей сумасшедшей смелости. Он повергал критику в молчание. Воспитанницы, большие и маленькие, постоянно пытались проделать эти тридцать два поворота. Назавтра

---

[1] Б[езобразов]. Новый балет. «Петербургская газета», 1893, № 335, 6 декабря, стр. 3.

[2] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 50—51.

после спектакля можно было наверняка увидеть в любом свободном углу силуэты, напоминавшие вращающихся дервишей. Мы вертелись в танцевальных залах, в столовой, в спальне, теряли равновесие после нескольких поворотов и начинали снова».[1]

Редкое сочетание женственной мягкости и пластичности танца с динамической техникой позволило Леньяни создать образ Одетты — Одиллии в «Лебедином озере». Два разных характера, противоречивых и взаимоисключающих, нежная, чистая Одетта и коварная, страстная Одиллия, созданные двумя разными хореографами, были поручены одной танцовщице. И торжеством Леньяни следует считать тот факт, что восхищение публики и критики вызвала, в первую очередь, не ее Одиллия, для которой Петипа отобрал наиболее эффектные приемы бравурного танца, а Одетта, в танце которой Лев Иванов подчинил технику поэзии. Даже несмотря на то, что вторая картина «Лебединого озера» уже была знакома постоянному зрителю Мариинского театра, а второй акт (и, значит, Одиллию) он видел впервые на премьере всего балета, Одетта сделалась героиней вечера. «В pas d'action второго акта несколько замечательно смелых и красивых групп, — отмечал Безобразов,— и тут же г-жа Леньяни щеголяла своей замечательной техникой. Особенно эффектны те renversées, которые балерина делает в вариации». Критик подтверждал, что «то grand pas des cygnes, которое мы видели уже в прошлом году... и теперь имело самый большой успех. В нем аттитюды балерины одна пластичнее, одна красивее другой».[2]

Тот же критик спустя несколько месяцев повторял: «Танцы Леньяни в pas des cygnes — ее торжество. Публика оценивает такие танцы: все как бы замирают на своих местах, напряженно следя за каждым жестом, аттитюдой чудной артистки».[3] И, наконец, уже в 1898 году, когда Леньяни с блеском исполнила и «Раймонду», Безобразов вновь писал о возобновленном после двухлетнего перерыва «Лебедином озере»: «В репертуаре г-жи Пьерины Леньяни «Лебединое озеро» едва ли не самый подходящий для нее балет... Она была настоящей королевой лебедей, с плавными, гибкими, бархатными движениями... Исполнением pas des cygnes с г. Гердтом балерина идеализирует хореографическое искусство. Нельзя себе представить что-либо более отделанное, гармоничное».[4]

---

[1] Tamara Karsavina. Theatre Street, pp. 81—82

[2] Б[езобразов] Бенефис Пьерины Леньяни. «Петербургская газета», 1895, № 14, 16 января, стр. 3.

[3] Б[езобразов]. Балет. «Петербургская газета», 1895, № 312, 13 ноября, стр. 3.

[4] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1898, № 322, 23 ноября, стр. 3.

Даже «Раймонда» с ее каскадом блестящих и разнообразных танцев не дала Леньяни того, что получила балерина в «Лебедином озере», работая с Львом Ивановым. Не случайно она прислала хореографу подарок от Одетты в день его юбилея. Как бы выигрышно ни представал ее талант в постановках Петипа, танцовщица познала себя, создавая партию Одетты в лебединых сценах Льва Иванова.

Энрико Чекетти

Значительную роль в судьбах русского балетного исполнительства 1890-х годов сыграл танцовщик и преподаватель Энрико Чекетти (1850—1928). Вся жизнь Чекетти была связана с танцем. Сын странствующих танцовщиков, он увидел свет в артистической уборной одного из старых театров Рима и умер в миланском театре Ла Скала после очередного знаменитого урока. Через своего учителя Лепри он воспринял традиции итальянской школы Блазиса, развил и усилил ее виртуозные качества.

Чекетти приехал в Россию в 1877 году, объездив перед тем почти все европейские сцены, и выступил со своей женой, танцовщицей Жозефиной Чекетти, в петербургском Русском семейном саду В. Н. Егарева, более известном под названием Демидова сада, который Щедрин называл «Демидроном». «Тут дебютировал и три-четыре года выступал знаменитый танцор Энрико Чекетти, впоследствии перешедший в Мариинский театр, в котором он так долго и успешно проработал, однако же преобладали исполнительницы фривольных песенок и танцорки-канканерши»,— вспоминал известный деятель русской эстрады А. Я. Алексеев-Яковлев [1]

Супруги Чекетти выступали в смешанных эстрадных концертах, исполняли вставные номера в опереттах, шедших на сценах Демидова сада Рецензент писал об одном из представлений оперетты Лекока «Дочь мадам Анго» с участием новых гастролеров: «В третье действие было включено затем pas de deux, исполненное г. и г-жою Чекетти и вызвавшее бурный восторг одной части публики и громкое шиканье другой. Борьба эта, кончившаяся полным торжеством танцовщицы и множеством воздушных поцелуев, посланных ею своим приверженцам в знак благодарности, напрасно только затянула спектакль, по крайней мере, на десять минут».[2] Недовольной частью публики были балетоманы, шокированные акробатической техникой пары Чекетти. Кроме того, исполнение классических танцев среди канканирующих шансонеток должно было казаться балетоманам профанацией искусства.

Но балетоманы не преобладали среди публики Демидова сада, и Егарев несколько лет кряду продлевал ангажемент Чекетти. Так было

---

[1] Русские народные гулянья по рассказам А Я Алексеева-Яковлева в записи и обработке Евг Кузнецова, стр 42

[2] — и — Театр «Опера-буфф» «Санкт-Петербургские ведомости», 1877, № 358, 29 декабря, стр 3.

вплоть до осени 1881 года, когда танцовщика пригласили на сцену московского Большого театра. Уже в конце сентября режиссер балетной труппы А. Ф. Смирнов рапортовал конторе, что Чекетти успел выступить девять раз в балетах «Дева ада», «Арифа», «Гитана», «Летний праздник», «Наяда», «Два вора».[1]

Чекетти заменял в Москве переведенного в Петербург Н. Ф. Манохина. Он не прочь был остаться в Большом театре подольше, и ходатайство его поддержал Бегичев, который писал Всеволожскому 16 января 1882 года: «Ввиду необходимости в г. Чекетти для здешнего балета, как в первоклассном танцовщике, имею честь просить разрешения Вашего превосходительства оставить г. Чекетти на службе по контракту на про симых им условиях».[2] Но близилась реформа московского балета, разрешения не последовало, и в мае 1882 года Чекетти покинул Россию.

Он вернулся в 1887 году, после того как его соотечественницы во главе с Цукки завоевали расположение петербургской публики. Как и они, Чекетти сначала выступал на сцене частного сада «Аркадия» В трехактной «русской» оперетте И. Ф. Деккер-Шенка «Дон Кихот» (премьера 14 мая 1887 года) он поставил большое испанское па, куда входили андалуза, хота и большой заключительный галоп Исполнителями были Чекетти, его жена и шестнадцать итальянских кордебалетных танцовщиц. Танцы имели успех, и балетную труппу увеличили с расчетом на постановку целых спектаклей. В частности, была выписана балерина Джиованина Лимидо.

Чекетти поставил балеты «Сила любви» и знаменитый «Эксцельсиор», выступив партнером Лимидо. Петербуржцы, десять лет тому назад не признавшие Чекетти, теперь резко изменили свое мнение «Многие полагали, что он только замечательный гротеск,— уважительно писал А. А. Плещеев,— вчера он явился изящным классическим танцором, с невероятною элевацией и с редким уменьем поддерживать балерину» [3]

23 октября 1887 года хроника сообщила, что Энрико Чекетти приглашен в балетную труппу Мариинского театра. Он дебютировал в «Гарлемском тюльпане», где исполнил с В. А. Никитиной вставное pas de deux, поставленное им самим. «Г. Чекетти — танцовщик изумительной силы, — писал анонимный рецензент, — его туры и прыжки выходят даже из пределов «театра», и это, конечно, приводит в неистовый восторг любителей сильных ощущений. Как яркий представитель своей национальной школы, г. Чекетти выказывает в танцах прежде всего именно силу, пренебрегая вследствие этого строгою правильностью классических танцев:

---

[1] ЦГАЛИ, ф 659, оп 3, ед хр 3963, л 3

[2] ЦГИАЛ, ф 497, оп 2121, д 24872, л 2 и об

[3] А П[лещеев] Г-жа Лимидо в «Эксцельсиоре» «Петербургская газета», 1887, № 182, 6 июля, стр 3

его антраша, например, заносятся пятками и т. д. При повальной «итальянизации» нашего балета появление г. Чекетти в нашей труппе совершенно логично; выиграет ли от этого будущее русской сцены — вопрос иной».[1]

Будущее русской сцены в конечном счете несомненно выиграло. Во-первых, русская балетная сцена не огульно, а критически восприняла искусство Чекетти, а во-вторых, и сам Чекетти, многому научившись у русского балета, синтезировал, если не в исполнительстве, то в преподавании, лучшие качества двух различных танцевальных школ. Это относилось даже к области чистой техники танца: тем самым «антраша», которые Чекетти делал на итальянский лад, сгибая колени в воздухе и заносясь пятками, он предпочел впоследствии антраша в русской манере — сильно вытянутыми в воздухе ногами, производящими заноску икрами.

Но главное было в том, что Чекетти противопоставил академическому аристократизму мужского танца в петербургском балете новую, более живую исполнительскую манеру. То, к чему стремились петербургский танцовщик Карсавин и москвич Манохин, было легче тогда сделать итальянцу. Тем более что он демонстрировал это явочным порядком, как результат всей своей деятельности. Правда, новаторство Чекетти не следует преувеличивать: мужественность танца была не столько художественной задачей артиста, сколько следствием виртуозности этого танца, ибо виртуозность предполагает стремительность и силу. Но так же, как и искусство итальянских танцовщиц, исполнительство Чекетти оказалось своего рода рычагом, поднявшим дремлющие силы русского балета.

Виртуозность Чекетти была, действительно, небывалой. «При первом взгляде на него никто бы не сказал, что это балетный танцовщик-солист: немолодой, неважно сложенный, коренастый, с виду даже неуклюжий, — вспоминал Ширяев. — Однако в танце все эти дефекты совершенно исчезали. Чекетти показал нам ярко выраженное искусство гротескового танцовщика, исполнителя темпов, которые нашим артистам и не снились». Далее, описывая «бесконечные большие пируэты, часто в 32 такта музыки, два тура в воздухе с падением на одну ногу и большие пируэты, во время которых он, не останавливаясь, переходил с позы ноги, вытянутой вбок на 90° (développé), на аттитюд и заканчивал вращение в арабеске», Ширяев заключал: «Когда Чекетти вертелся, казалось, что непрерывно сверкают молнии».[2]

Но Чекетти не удалось, подобно итальянским балеринам, стать ведущим исполнителем в балетах. Это место по-прежнему осталось за Гердтом и перешло потом к Кякшту и братьям Легат. Одной из причин могли быть физические данные Чекетти, не соответствовавшие образу

---

[1] «Новости и Биржевая газета», 1887, № 305, 6 ноября, стр. 2.
[2] Александр Ширяев Петербургский балет, стр 39–40.

прекрасного героя. Но причиной более значительной была эстетика балетного спектакля, еще долго отказывавшая такому герою в активной мужественности и силе. В начале XX века в хореографии Фокина и исполнительстве Нижинского виртуозный мужской танец оставался принадлежностью ирреальных и гротесковых образов. В советском балете виртуозный танец, переосмысленный и переработанный, позволил создать героический характер, обрел совершенно новое звучание в образах, созданных А. Н. Ермолаевым и В. М. Чабукиани.

Чекетти вынужден был довольствоваться вставными pas de deux в балетах; постановка их обычно принадлежала ему же. Однако Петипа учитывал возможности, открывшиеся с приездом Чекетти. В балете «Талисман» (1889) он создал партию Урагана, где Чекетти, по словам Плещеева, удивлял зрителя «боевыми, можно сказать, антраша и такими турами на воздухе, каких мы не видали на нашей балетной сцене в продолжение многих десятков лет».[1] Чекетти стал первым исполнителем партии Голубой птицы в «Спящей красавице» (1890). Здесь Петипа отобрал из танца Чекетти те средства, которые подходили к образу переливчато поющей, плавно порхающей птицы.

В ту пору Чекетти исполнилось сорок лет. И хотя танцовщик все еще находился в превосходной профессиональной форме, он начал задумываться о переходе на другое амплуа и пробовать силы как постановщик в более широком плане. В сентябре 1888 года он возобновил «Катарину» Перро, «подтянув» этот романтический спектакль к «современным вкусам». Здесь появились «pas tipique chinois», «pas rococo» и пр. «Г. Чекетти как балетмейстер не отличился и представил это произведение г. Перро в значительно худшем, против прежнего, виде»,— писал рецензент о «Катарине» и добавлял о Чекетти—Дьяволино: «Как танцовщик г. Чекетти превзошел себя, исполнивши в последнем действии невероятно трудную вариацию. . . Как актер же г. Чекетти совершенно не подходил к роли».[2]

В 1892 году Чекетти был назначен вторым балетмейстером петербургской труппы. Он был постановщиком танцев в опере-балете «Млада» Римского-Корсакова, в операх «Горюша» Рубинштейна, «Эсклармонда» Массне и т. д., не проявив особого таланта. Весной 1893 года он поставил для великосветского любительского спектакля балет «Триумф Терпсихоры», который был показан 1 апреля в залах Николаевского дворца. 30 ноября 1901 года в зале офицерского собрания на благотворительном спектакле шел его балет «Риголетта, парижская модистка» с Кшесинской в главной роли. О «Золушке» Шеля уже говорилось.

---

[1] П[лещеев] Бенефис г-жи Корнальба. «Петербургская газета», 1889, № 26, 27 января, стр. 3.

[2] «Петербургская газета», 1888, № 265, 26 сентября, стр. 3.

Как мимический актер Чекетти придерживался броских приемов итальянской пантомимы, не слишком согласных с манерой игры его русских партнеров. В числе его ролей были фея Карабосс из «Спящей красавицы» и Марселина из «Тщетной предосторожности». «Приемы игры Чекетти мне вообще не нравились, — вспоминал Ширяев, — они были грубоваты и тяготели к шаржу».[1] В то же время Чекетти продолжал исполнять виртуозные танцевальные партии вплоть до своего отъезда из Петербурга в 1902 году. «Бенефициант г. Чекетти в дивертисменте доказал, что он преждевременно уходит со сцены, — заявлял рецензент. — Он вспомнил времена первой молодости и на прощание блестяще исполнил свои вариации. Трудности он проделал невыразимые».[2]

Но действительного сожаления было достойно то, что с отъездом Чекетти петербургский балет терял блестящего преподавателя. В 1893 году Чекетти получил класс мимики. С 1896 года он преподавал классический танец, так же, как и Гердт, ведя классы старших воспитанниц. В первом выпуске Чекетти были выдающиеся танцовщицы Л. Н. Егорова и Ю. Н. Седова. «Г. Чекетти, — писал Безобразов, — усвоил своим ученицам современную итальянскую школу танцев, сохранив при этом кое-какие особенности старого французского искусства, причем достоинства одной школы не идут к ущербам качеств другой методы. Обе дебютантки обнаружили основательно выработанную технику ног, апломб и умение твердо заканчивать танцы, правильно делают адажио и т. п.»[3] 22 ноября того же года обе ученицы Чекетти вместе с их однокашником М. М. Фокиным дебютировали в pas de trois «Лебединого озера». «Будущность улыбается приветливо, — писал о них рецензент. — Только названным танцовщицам необходимо отрешиться от приемов акробатизма, вынесенных ими из класса Чекетти».[4] Остается загадкой, как умудрился придирчивый критик найти «приемы акробатизма» в pas de trois из «Лебединого озера». Скорее всего, он наобум поддержал слух, распускаемый противниками Чекетти. Но практики сразу же оценили мастерство преподавателя. Преображенская, Кшесинская, Трефилова в том же году начали брать у него частные уроки. «Большое просторное зало с громадным зеркалом от потолка до самого пола, несколько специальных приспособлений, пол вроде театрального из простых широких досок», — описывал класс в квартире Чекетти репортер «Петербургской газеты» и рассказывал, как «несколько балерин в трико телесного цвета

---

[1] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 73.

[2] Старый балетоман. Балет. «Петербургская газета», 1902, № 27, 28 января, стр. 3.

[3] Б[езобразов] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1898, № 114, 28 апреля, стр 3.

[4] Свой Балет «Лебединое озеро». «Биржевые ведомости», 1898, № 321, 24 ноября, стр. 3.

и коротеньких белых юбочках делали пируэты и различные па с самым серьезным видом. Обстановка дышит школьною строгостью и серьезностью».[1]

Преподавательская деятельность Чекетти в Петербурге продолжалась всего четыре года. В начале 1902 года его назначили начальником театральной школы и балетмейстером театра Варшавы. Класс его был передан К. М. Куличевской. «Думаю, что это просто злая шутка по адресу г-жи Куличевской, — писал критик. — Она может учить детей танцам, но в силах ли она заменить г. Чекетти? После этого можно и г. Петипа, как балетмейстера, заменить кем-либо из второстепенных танцовщиков».[2]

После отставки Чекетти почти все его ученицы остались верны ему. Многие из них, включая А. П. Павлову, занимались у него во время летних отпусков. Заслуга Чекетти-преподавателя состояла в том, что, оценив достоинства русской школы танца, он научился сохранять их, никогда не подавляя индивидуальности своих учениц. Основным правилом его школы было выявление этих разнообразных индивидуальностей. Русский балет многим обязан Чекетти. Сам Чекетти считал лучшей своей ученицей Анну Павлову, а Россию объявлял новой родиной балета.

В 1921 году Чекетти писал об этом в предисловии к книге Сирила Бомонта и Станислава Идзиковского, посвященной теоретическим основам его метода: «Терпсихора, изгнанная из храмов античной Эллады и много позже мимолетно посетившая салоны Франции и театры Италии, в наши дни нашла в России своих рыцарей, своих весталок, своих самых преданных защитников. Воскрешенная дыханием новой жизни, она радует красотой усталый разум человека. Никакая другая радость недоступна мне в моей осени старого артиста, кроме счастья наблюдать, как молодые побеги дают бессмертные цветы этого искусства. Увы! Для того, кто не знаком с этим искусством, оно может показаться пустым и упадочным. Оно уже имело свой классицизм и свой романтизм. Это искусство знало также подлинную школу и странную, вымученную эпоху футуризма. Но оно всегда останется юным и бессмертным, так как красота в области духа значит то же, что материя в мире физическом: она изменяется, но не умирает».[3]

---

[1] Балетоман. Балетные наброски. «Петербургская газета», 1898, № 264, 26 сентября, стр. 4.

[2] «Петербургская газета», 1901, № 124, 8 мая, стр. 4.

[3] Cyril W. Beaumont and Stanislas Idzikowski. A Manual of the Theory and Practice of Classical Theatrical Dancing (Cecchetti method). 3-d edition, London, 1940, p. 8.

МОСКОВСКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР 1880—1890-х ГОДОВ

Конец XIX века в московском балете — трудный рубеж перед новым подъемом. Сменялись балетмейстеры, приходили из школы молодые исполнители (среди тех и других встречались талантливые люди), но практика постановок по-прежнему была пестра и противоречива. Балет заметно отставал от общего движения театральной и музыкальной жизни Москвы

На сцене Малого театра блистали тогда Г. Н. Федотова и М Н Ермолова, А. П. Ленский и А. И. Южин. Публика охотно посещала Русский драматический театр Ф. А Корша, открытый в 1882 году. 14 октября 1898 года раздвинулся занавес Московского Художественно-общедоступного театра, основанного К С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко Значительно возрос интерес широкой публики к симфонической и камерной музыке. В 1884 году «Русские ведомости» сообщали, что «наплыв желающих запастись членскими билетами на симфонические собрания Русского музыкального общества превысил в значительной степени все последние годы».[1] Оперная труппа Большого театра, хотя и в старых постановочных принципах, обращалась к современным русским

[1] «Русские ведомости», 1884, № 247, 3 октября, стр 3

композиторам, к Вагнеру. В 1885 году у нее появился серьезный соперник — Русская частная опера С. И. Мамонтова. Произведения Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова шли там в полотнах Васнецовых и Коровина, в оформлении спектаклей участвовали Поленов, Врубель, Серов, там начиналась мировая слава Шаляпина. Балет же Большого театра после неудачи «Лебединого озера» опасливо остерегался новых встреч с Чайковским, и «Спящей красавице» насчитывалось десять лет, когда ее постановкой в 1899 году ознаменовалась новая эпоха московского балета.

И все же совсем другими путями, чем балет Петербурга, московский театр к концу века преодолел многочисленные препятствия и оказался готов к новаторским открытиям. Особенно трудна была борьба с постановочными приемами западноевропейской феерии-обозрения. В Петербурге такую борьбу вел глава труппы Петипа, противопоставляя свою практику внешним влияниям и побеждая их своими крупными достижениями. В Москве не было фигуры, равной ему по таланту и по целенаправленности поисков. Там ключевые позиции находились в руках очень разных заезжих хореографов. Только в последние годы столетия, с приходом Хлюстина, а за ним — Горского, реалистические принципы смежных искусств могли наконец плодотворно воздействовать и на московский балетный театр.

Реформа 1882—1883 годов

К началу 1880-х годов противоречия внутри балетного театра Москвы достигли предельной остроты. Неровен и пестр был репертуар: считанные спектакли, сохранившиеся от времени романтического балета, не только потускнели и выцвели за годы руководства Фредерика, Рейзингера и Гансена, но и обросли чужеродными стилевыми «дополнениями» за счет музыки Гербера и танцевальных композиций названных балетмейстеров. Новые же спектакли, как правило, не представляли особой художественной ценности, и даже «Лебединое озеро» Чайковского не получило глубокого хореографического воплощения.

Беспросветно тяжелы были и материальные условия жизни московской балетной труппы. «Несчастные кордебалетные танцоры и танцовщицы пляшут без устали в продолжение целого вечера и вознаграждаются за свой тяжелый труд двумястами рублей в год», — писал в 1882 году «Московский листок».[1] Не удивительно, что в таких условиях профессия танцовщика переставала быть искусством и превращалась в поденный труд, постылую лямку которого надо было тянуть изо дня в день вплоть до желанной пенсии. Не удивительно, что тяга к совершенствованию была чужда рядовым работникам труппы. «Ни кордебалет, ни корифейки никогда не упражнялись, — вспоминала Е. П. Горшкова.—

[1] «Московский листок», 1882, № 29, 30 января, стр 2.

Даже и солистки не все поддерживали свою технику. Они иногда приходили в школу и упражнялись с классом старших воспитанниц».[1] Уже приводившиеся слова Чайковского о том, что «г-жа Собещанская и весь сонм наших балерин от неупражнения тучнеют, тяжелеют», оставались справедливы и теперь, пятью-семью годами позднее.

До последнего времени наиболее творческую часть труппы составляли исполнители-мужчины: классические танцовщики С. П. Соколов, И. А. Ермолов, Д. И. Кузнецов, характерные танцовщики А. М. Кондратьев и А. Ф. Бекефи, актеры-мимы Ф. А. Рейнсгаузен, В. Ваннер, В. Ф. Гельцер. Но уже к концу 1870-х годов все они, в сущности, объединились в амплуа пантомимистов: классические танцовщики переходили на мимические роли из-за возраста, характерные — в поисках содержательных ролей (Кондратьев уже успел найти их на драматической сцене). В сходном положении была и наиболее значительная балетная актриса той поры О. Н. Николаева, умершая в 1881 году. Ни А. И. Собещанская, покинувшая сцену в 1879 году, ни П. М. Карпакова не представляли собой самобытных индивидуальностей. Все это резко снижало интерес москвичей к своему балету и катастрофически отзывалось на сборах.

Вопрос о преобразовании московского балета не терпел отлагательства. Но решен этот вопрос был в бюрократических инстанциях и средствами истинно бюрократическими.

В 1882 году от управления конторой московских театров отошел В. П. Бегичев и в июле его место занял П. М. Пчельников, чиновник, презиравший деятелей театра и ненавидимый ими. Рукой твердой и беспощадной Пчельников обескровил и без того задыхавшуюся московскую балетную труппу. «Стремясь хоть чем-нибудь сократить дефицит, московская контора предприняла жесткое сокращение штатов труппы,— писал Ю. А. Бахрушин,— уволенными оказались 92 человека, не считая 18 переведенных в Петербург».[2] Среди сокращенных оказались почти все виднейшие мастера: С. П. Соколов, И. А. Ермолов, Д. И. Кузнецов, В. Ваннер, Ф. А. Рейнсгаузен, П. М. Карпакова. В Петербург был переведен А. Ф. Бекефи. Администрация словно задалась целью отсечь голову у творческого организма, вытравить дух самобытных традиций. Ибо за сокращением ведущих исполнителей естественно последовало сокращение репертуара: именно с этого времени со сцены сошли и «Папоротник», и «Лебединое озеро». Что же предлагалось взамен? Ничего. Решительно ничего. И это было главной отрицательной чертой скоропалительной «реформы».

---

[1] Е. П. Горшкова. Воспоминания. Рукопись.

[2] Ю. А. Бахрушин. Балет Большого театра. В сб.: «Государственный ордена Ленина академический Большой театр Союза ССР», стр. 244.

Мало того. Сама администрация рассматривала этот шаг всего лишь как пробную, предварительную меру. Совершенно недвусмысленно ставился вопрос о конце существования московской балетной труппы.

«Преобразование балета не есть окончательное, — уведомляла печать. — Мера эта временная и определится совсем только через два года, когда решится вопрос: нужен ли балет, как самостоятельное искусство, или же он должен остаться только в виде необходимого дополнения к опере... В общем, состав его не будет превышать 100 человек, тогда как прежде он имел до 240 персонажей».[1] Бо́льшая половина труппы, с казенным равнодушием «оставленная за штатом», вынуждена была долго ходатайствовать перед начальством, раньше чем оно пошло на некоторые уступки, — например, вернуло на сцену Ваннера, прослужившего потом до 1889 года.

На пресловутую «реформу» с горькой иронией откликнулся в фельетоне «Осколков» молодой Чехов. «Плясуньи крайне невоспитанный народ, — писал он в 1883 году. — Они и невежливы и упрямы, что не может быть терпимо в таком крайне благоустроенном обществе, как наше московское. Привожу пример их неучтивого упрямства. Наша дирекция, «непрестанно пекущаяся о благосостоянии вверенного ей края», решила оставить за штатом некоторых балерин». Далее столь же иронически объяснялось, что исполнители этого решения насильственных мер не употребляли: «За шиворот не брали, за полицией не посылали и с лестницы не спускали. Действовали же они, как искусные и гуманные дантисты: учтиво, быстро и, главное, внезапно. Когда танцовщицы во время второго действия подняли вверх левые ноги, чтобы пробежать вдоль всей сцены на носках правых, к ним подошел сторож и заявил им, что они попали в тираж. Ошеломленные танцовщицы попадали в обморок, очнувшись же, нарушили общественную тишину и спокойствие. Они расплакались, раскричались». Затем, якобы становясь на сторону блюстителей «общественной тишины и спокойствия», Чехов рекомендовал послать танцовщицам классную даму: «Пусть эта дама зайдет предварительно в баню и возьмет там березовый веник».[2] Смысл чеховской усмешки был достаточно ясен современникам: ирония, конечно, не могла быть обращена к актерам, — о них можно было только сожалеть.

С большим сочувствием относился к участи уволенных танцовщиков и Островский. Весной 1885 года он писал брату М. Н. Островскому об одном из них — А. И. Бардине: «Служил в балете Бардин... по окончании учения в Театральной школе поступил в кордебалет, где и прослужил 20 лет, при сокращении штатов был уволен на 120 руб. в год пенсии. Как жить человеку, женатому, имеющему четырех детей и не знающему

---

[1] «Московский листок», 1883, № 280, 10 октября, стр 2.

[2] А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. II, стр. 370.

никакого ремесла, на десять руб. в месяц. Бардин живет в Марьиной деревне со всей семьей в одной комнате; чтоб не умереть с голоду, они дерут бараньи шкурки на перчатки и всей семьей вырабатывают на этой каторжной вонючей работе от 40 до 50 коп. в день. Он человек честный и порядочный и хотя проклинает свою судьбу, но не падает и милостыню не просит». И горестную судьбу обездоленных актеров Островский прямо связывал с пугавшими его судьбами театра: «Вдруг набежала какая-то орда, разрушила и опустошила все. Что же она поставила на место доброго старого? Всеобщую безурядицу и расходы, которые дивят самых равнодушных людей своей громадностью и бестолковостью».[1] Свои опасения Островский распространял на будущее всего московского театра, в том числе драматического.

В таком тяжелом положении московский балетный театр не был с 1812 года.

Тем временем спектакли ставились все реже, иногда по целому месяцу не появляясь на афишах. Равноценную замену уволенным актерам находили не всегда, хотя в труппу пришли Н. Ф. Манохин (1871). Л. Н. Гейтен (1874), Н. П. Домашев (1877), Л. М. Нелидова (1884). Танцовщиц М. П. Станиславскую (1872) и Е. Н. Калмыкову (1881) можно было признать добросовестными солистками, но никак не балеринами. Критика отмечала продолжающееся снижение профессиональной выучки, почтенный возраст и тяжеловесность кордебалетных танцовщиц. К этому следут добавить, что с января 1882 года, когда был отставлен Гансен, по октябрь 1883 года, когда из Петербурга был переведен А. Н. Богданов, московский балет вообще работал без руководителя

Явился ли, однако, Богданов тем художником, который способен был в столь трудных обстоятельствах выправить положение дел в балетном театре Москвы?

А. Н. Богданов в Москве

23 сентября 1883 года московская контора императорских театров заключила контракт с петербургским танцовщиком и балетным режиссером Алексеем Николаевичем Богдановым (1830—1907). Он был приглашен в качестве главного режиссера и исправляющего должность балетмейстера и учителя танцев московской балетной труппы; с конца октября он сделался и учителем танцев при московском театральном училище вместо уволенного С. П. Соколова.

Богданов был законченным типом добросовестного и честолюбивого служаки. Постепенно продвигаясь по службе, он занял, наконец, заметное положение в Мариинском театре. Даже по словам незлобивого

---

[1] А Н Островский. Полное собрание сочинений, т XVI, стр 158

Л И Иванова, Богданов «всегда стремился повелевать и начальствовать» [1] Недостаточная художественная одаренность ограничивала эти стремления

Богданов окончил петербургскую театральную школу в 1846 году, в 1854 году стал солистом и с 1858 года учителем танцев в училище, «со вменением в обязанность аранжировать и сочинять по распоряжению дирекции танцы для опер и дивергисментов» [2] В 1859 и 1860 годах он заменял уезжавшего за границу режиссера балетной труппы Марселя, а в 1862 году — старшего учителя балетных танцев Гюге, когда тот был в отпуске

Заслуги Богданова в глазах начальства были столь несомненны, что в 1867 году, к моменту выхода на пенсию, возникло предположение назначить его балетмейстером (при главном балетмейстере Сен-Леоне), отправив в Москву уже прочно державшегося за эту должность Петипа Слух этот усиленно муссировался в прессе Но добиться желанного места Богданову не удалось «Предположение о назначении г. А Богданова балетмейстером не состоялось, и г Петипа остается в Петербурге, — извещала театральная хроника — Полагают, что г Богданову была бы совершенно не по силам обязанность балетмейстера, что он уже доказал, сочинив несколько весьма неудачных па в русских операх на Мариинском театре». [3]

Получив в 1868 году пенсию, Богданов остался на службе С 1873 года, сверх исполняемых обязанностей танцовщика, он был режиссером, а с 1874 года — главным режиссером петербургской балетной труппы Наконец, он сделался единоначальником в балетном театре Москвы

При общем печальном положении московского балета приезд Богданова предвещал известную пользу Так и писали об этом «Русские ведомости» «Назначение г Богданова главным режиссером балетного дела в московских императорских театрах сразу обозначилось водворением в нашем многострадальном балете строгого порядка, поднятием уровня исполнения и полным изгнанием халатного отношения к сцене и публике Например, поставлено непременным условием, ввиду полного упадка балета, чтобы балерины, солистки и корифейки, словом — весь балетный персонал — обязательно являлся ежедневно по утрам в танцевальный класс заниматься экзерционными упражнениями Репетиции идут и днем и вечером Благодаря принятым мерам, балет в короткое время значительно поправился и выравнялся, что заметно сказывается в оживле-

---

[1] Лев Иванов Мои воспоминания Рукопись ЛГТМ, ОРЦ 5430, № КП 7154/76

[2] ЦГАЛИ, ф 659, оп 3, ед хр 398, л 9

[3] «Антракт», 1867, № 36, 10 сентября, стр 9

нии интереса публики и значительном возвышении дошедших было до minimum'а сборов».[1]

Такого рода мероприятия Богданова-режиссера были действительно уместны и даже необходимы, хотя на практике они и не дали должных результатов. Опыты же Богданова-балетмейстера предпринимались обычно без учета своеобразных особенностей московской труппы, с ее тягой к драматической содержательности действия, к фольклорной насыщенности образов. Здесь многое намеренно шло вразрез с традицией. Стремясь «подтянуть» московский балет до петербургского уровня, Богданов механически перенес на сцену Большого театра несколько спектаклей Петипа, хотя сам Петипа ставил свои спектакли в Москве не так, как в Петербурге: наглядный тому пример — «Дон Кихот», московская редакция которого значительно превосходила петербургскую.

27 ноября 1883 года Богданов показал балет Петипа на музыку Минкуса «Роксана, краса Черногории», где дебютировала А. Х. Иогансон. Богданов специально ездил в Петербург хлопотать о ее гастролях в Москве.[2] Надо было обладать завидной энергией, чтобы за два месяца разучить со слабой труппой четырехактный балет и сразу же взяться за другой. 26 декабря шел еще один балет Петипа — «Царь Кандавл». И хотя этот спектакль был хорошо знаком москвичам (еще 25 февраля того же года в нем прощалась с публикой Карпакова), на афише значилось, что он «поставлен балетмейстером московских театров г. А. Богдановым». 2 января 1884 года шел балет Перро «Наяда и рыбак», согласно афише, также «поставленный балетмейстером московских театров А. Богдановым». 17 января была показана «Пакеретта» Сен-Леона и т. д. Но скороспелые спектакли оставались только копиями чужих решений. Не преуспел Богданов и в своих мерах по реорганизации кордебалета. «Танцы кордебалета однообразны... и страдают отсутствием всякой группировки; к тому же они необыкновенно вялы»,— с разочарованием отзывалась о «Пакеретте» та же газета «Русские ведомости»,[3] которая всего полгода назад приветствовала «строгий порядок» Богданова.

Вот почему в 1884 году Чехов высказал в «Осколках» мнение о полной безнадежности дел московского балета. Он писал, что в Москве вывелись ценители этого искусства и «остались теперь одни только те, которые, если попадают в балет, то непременно случайно, а сидя в балете, смотрят на таланты колен, пяток и носков лениво, с зевками и с тем тупым онемением во взорах, с каким быки глядят на железнодорожный поезд».

---

[1] «Русские ведомости», 1883, № 295, 28 октября, стр. 2.

[2] «Санкт-Петербургские ведомости», 1883, № 295, 1 ноября, стр. 3.

[3] Старый балетоман. «Новый» балет. «Русские ведомости», 1884, № 50. 19 февраля, стр. 3.

Чехов продолжал: «Обыкновенно же в балете не бывает и случайно попавших. В то время, когда на сцене г-жа Гейтен выделывает ногами тонкости и последние выводы своей балетной науки, зрительная зала бывает пуста и безлюдна. Кассир в это время читает Рокамболя, капельдинеры храпят около пустых вешалок, в курильной, к великому горю любителей окурков, ни одного окурка. . .» [1]

Поставить собственный спектакль, к чему обязывала должность балетмейстера, Богданов решился не скоро 26 сентября 1884 года он показал одноактную хореографическую картинку «Маскарад», представлявшую собой набор дивертисментных номеров, даже не скрепленных развернутым сольным номером балерины. Лишь 20 января 1885 года состоялась премьера его трехактного балета на музыку Н. С. Кленовского «Прелести гашиша, или Остров роз». Впрочем, и здесь, от содержания до танцев, заимствованно было все. Герой балета, путешествующий француз Артур, походил на английского путешественника Вильсона из «Дочери фараона» Петипа. Артур курил в турецкой кофейне гашиш и погружался в сон. Содержанием балетного действия являлись образы сновидения. Герой попадал на чудесный остров, где его встречали четыре розы: белая (М. Ф. Манохина), чайная (М. Н Станиславская), розовая (Л. М Нелидова), пунцовая (Л. Н. Гейтен). Следовал роман с пунцовой розой Банальность сюжета и бедность хореографической выдумки выдавали несостоятельность балетмейстера, хотя для первого раза печать отнеслась к нему благосклонно. Впрочем, наиболее справедливой «рецензией» на первый балет Богданова была краткая пометка в дневнике А. Н. Островского 22 января 1886 года: «Большой театр. Балет «Гашиш»; очень плохой сбор. Этот балет нужен был только балетмейстеру для бенефиса». [2]

Все же начальство сочло нужным поощрить деятельность Богданова. 23 октября 1885 года в Петербург была отправлена докладная записка на имя Всеволожского: «Ввиду отлично-усердной и полезной службы исполняющего должность балетмейстера и главного режиссера балетной труппы московских театров Богданова, за время его двухлетнего служения при московских театрах, имею честь ходатайствовать перед Вашим превосходительством об утверждении г. Богданова в должности балетмейстера при московских театрах». [3]

В ноябре 1885 года московские газеты объявили о подготовке нового большого балета Богданова на музыку Кленовского. Сначала балет назывался «Княжна Ирина», а потом получил название «Светлана, славянская княжна». Премьера состоялась 16 февраля 1886 года. Богданов

---

[1] А. П Чехов Полное собрание сочинений и писем, т II, стр. 437

[2] А Н Островский Полное собрание сочинений, т. XIII, стр 288

[3] ЦГАЛИ, ф 659, оп 3, ед хр 398, л 54

заимствовал содержание из забытой оперы Верстовского «Чурова долина», шедшей на сцене Большого театра в 1840-х годах.

Давно миновали те времена, когда русский фольклор приспосабливали к «волшебным чудесам» в духе западноевропейского романтического спектакля, наподобие «Лесты, днепровской русалки». Богданов пробовал воскресить эти приемы в пору, когда подлинная русская сказка привлекала к себе пристальное внимание отечественной литературы, музыки, театра. Затея была заранее обречена на неудачу. И критик «Светланы», упрекая новый балет за «отсутствие драматического элемента» и «обилие леших, водяных и домовых», приходил к оправданному выводу, что «славянский Олимп» сам по себе есть величайшая нелепость и исчезновение его с афиши более чем уместно».[1]

Н. А. Кропачев, личный секретарь Островского, вспоминал, что на генеральной репетиции «Светланы» писатель поинтересовался его мнением о балете. Кропачев сказал, что «балет непривлекателен... неуловим его сюжет и танцы вялы». «Согласившись со мной насчет балета,— писал он далее,— Александр Николаевич, усмехнувшись, сказал, что в сороковых годах в балаганах под Новинским он видел такие же представления, что тогда, как увлекающемуся молодому человеку, ему все нравилось: и танцы, и танцовщицы, и, пожалуй, декорации, на которые не обращал внимания».[2]

У себя в дневнике Островский в тот же день (15 февраля) записал: «В Большом театре генеральная репетиция «Светланы»... Театр был похож на балаган Лачинио». Назавтра, после премьеры, он отмечал: «К удивлению, балет без танцев и с плохими машинами понравился ради блеска костюмов и декораций». Но уже через два дня, 18 февраля, после второго представления, он констатировал: «Светлана». 600 р. сбора. Смертный приговор Богданову».[3]

Островский, принявший на себя с 1 января 1886 года обязанности начальника репертуара московских театров, опираясь на поддержку пришедшего вместе с ним нового директора московских театров А. А. Майкова, повел острую борьбу с Богдановым в защиту традиций московской сцены.

Кропачев вспоминал: «К режиссерскому управлению балетной труппы Александр Николаевич, очевидно, не благоволил, что дало повод его недоброжелателям распространить сенсационные слухи, что будто Островский хочет уничтожить балет. Он же, напротив, пригласил к себе для личных объяснений бывших, давно ему известных «изгоев» реформы

---

[1] «Московский листок», 1886, № 48, 17 февраля, стр. 2.

[2] Н. А. Кропачев. А. Н. Островский на службе при императорских театрах. М., 1901, стр 38—39.

[3] А. Н Островский. Полное собрание сочинений, т. XIII, стр. 291—292.

1882—83 годов, режиссера А. Ф. Смирнова, прослужившего два с лишком полные срока на императорской сцене, и балетмейстера С. П. Соколова, тоже пенсионера, и решил обоих призвать на сцену к началу нового сезона. Артисту балетной труппы В. Ф. Гельцеру он также намеревался дать высшее назначение в труппе и пристроить преподавателем танцев при балетном отделении в школе».

В замыслах Островского сказывалась забота художника об одном из вверенных ему участков театральной практики,— хотя и не главном для него. С Богдановым он расходился по решающим вопросам. Островский и сам иногда не избегал крайностей, но ценным было его стремление сберечь добрые традиции московской балетной сцены эпохи расцвета, возвратить к активной деятельности носителей этих традиций; Богданов с ними не считался. Положительным было и желание Островского совершенствовать собственно танцевальную часть балетного спектакля; Богданов-хореограф не в силах был ответить этому законному требованию. Вместе с тем Островский проявлял определенное недоверие к жизнеспособности хореографического спектакля как такового. Еще готовясь занять должность начальника репертуара, он писал 19 июня 1885 года поэтессе А. Д. Мысовской: «Феерия должна заменить балет, в ней соединится все: танцы, пение и комедия. Для праздничных спектаклей, когда публика идет в театр не за умственной пищей, а за развлечением, такие спектакли, при роскошной обстановке, должны представлять много интереса».[1] Едва ли Островский имел тут в виду только произведения типа его поэтичной весенней сказки «Снегурочка». Прерогативы серьезности он отдавал драме; уделом балета, обращенного в феерию, оставалась развлекательность. Подобная позиция открывала доступ на сцену феерии в самом широком значении понятия, а это не исключало ликвидации хореографического спектакля как содержательной музыкально-танцевальной драмы, ибо средства балетной выразительности низводились в феерии до уровня одного из второстепенных слагаемых зрелища.

И здесь позиция Богданова, твердо стоявшего за права хореографии, обнаруживала свои немаловажные достоинства. В этом смысле понятна и оправданна была его ориентация на Петипа, художника, которому балетный театр обязан своим возрождением. Беда Богданова заключалась в его бесталанности и недальновидности. Он не умел творчески инициативно утверждать свои взгляды с учетом своеобразия московского балетного театра. Он компрометировал их на каждом шагу. Он во многом обоснованно отказался от репертуара, созданного непосредственными его предшественниками, но жертвой прямолинейности Богданова стало и «Лебединое озеро». Он не захотел вернуть в театр некоторых одаренных мастеров, предпочитал им петербургских гастролерш, а между

---

[1] А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. XVI, стр. 179.

тем Чехов писал в «Осколках» в 1885 году о преждевременно старевших и опускавшихся танцовщицах Большого театра, о том, что «в балете вместе с балеринами пляшут также тетушка Ноя и свояченица Мафусаила».[1] Собственные подражания Богданова балетам Петипа из-за художественной немощи не могли дать московскому театру нового направления, в котором тот действительно нуждался.

Но и Островскому не пришлось осуществить свою программу: он умер 2 июня 1886 года. Борьбу с Богдановым продолжил Майков.

Пять месяцев спустя после премьеры «Светланы», 10 июля 1886 года, А. А. Майков отдал распоряжение: «За неуспехом двух последних балетов, поставленных на московской сцене, предполагая возобновить некоторые из старых балетов, каковы *Бабушкина свадьба, Лебединое озеро, Дева ада, Папоротник,* и имея в виду потребность немедленной подготовки костюмов и декораций, предлагаю конторе неотложно снестись с г. балетмейстером Богдановым, находящимся ныне в отпуску в С. Петербурге, и потребовать от него скорейшего донесения: считает ли он возобновление означенных балетов с прежними танцами и всею прежнею постановкой возможным для себя, причем объяснить ему, что решение мое обратиться к старым, любимым публикою балетам не требует с его стороны никакого обсуждения, а равно забота о новой балерине до него не касается».[2]

Дело заключалось не в том, что был нанесен чувствительный удар по претензиям Богданова на единоначалие в московском балете. Главный смысл распоряжения Майкова состоял в том, что осуждалась вся репертуарная политика Богданова, усугубившая и без того тяжелое положение московского балета.

Богданов не выполнил указания, и «Лебединое озеро» не было возобновлено, как, впрочем, и другие названные Майковым спектакли. Заручившись, по-видимому, влиятельной поддержкой высшего начальства, воспользовавшись к тому же кончиной Островского, Богданов продолжал свою прямолинейную ориентацию на петербургский репертуар. 13 февраля 1887 года он показал «Дон Кихота» — разумеется, в его второй, петербургской редакции, которая значительно уступала первой постановке Петипа, осуществленной в Москве в 1869 году. 6 октября 1888 года он перенес на московскую сцену еще один балет Петипа — «Пигмалион» («Кипрская статуя»), 29 января 1889 года — «Пахиту» Мазилье в редакции Петипа.

«Кипрская статуя» шла для первого дебюта Карлотты Брианцы, «Пахита» — для бенефиса петербургской гастролерши М. Н. Горшенковой. Силам московских танцовщиц Богданов не слишком доверял. На

---

[1] А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. II, стр. 484.
[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 398, лл. 71—72.

«Пахите», по словам С. В. Флерова, «много рукоплесканий досталось также и на долю талантливого балетмейстера А. Н. Богданова», а «мазурка третьего действия, исполненная маленькими учениками и ученицами, была повторена по единодушному требованию публики, причем ученики два раза выводили своего учителя, и публика каждый раз осыпала его аплодисментами. Г-жа Горшенкова, также ученица А. Н. Богданова, в свою очередь вывела почтенного балетмейстера после блистательно исполненного ею *grand pas* третьего акта. . .»[1] Между тем Богданов был неповинен в успехе не им созданного балета, и аплодисменты расточались не по адресу. Может быть, Горшенкова и выводила его раскланиваться оттого, что почва под его ногами колебалась уже весьма сильно: после провала «Светланы» ни одного собственного балета ему не суждено было поставить.

Действительно, истекали последние месяцы службы Богданова. Даже петербургское начальство удостоверилось наконец в том, что административные достоинства не исчерпывают всех качеств художественного руководителя. 1 августа 1889 года Богданов получил отставку.

Д. И. Мухин вспоминал в 1900 году: «Г. Богданов неудачным возобновлением старых балетов, а главное — неинтересною постановкой новых балетов своего сочинения, из которых балет *Светлана* А. Н. Островский назвал «представлением балаганным», совсем охладил внимание публики к балетным спектаклям».[2] В этих словах было много горькой истины.

Распрощавшись с Богдановым, почти одновременно покинул хлопотливую должность директора московских театров и А. А. Майков. Ученый-славист, педагог, он предпочел относительно более спокойную сферу деятельности. Нити руководства с 1889 года перешли к управляющему конторой московских театров Пчельникову, грубому, надменному чиновнику, которого так не любил Островский и ненавидели актеры. Одной из первых решительных акций Пчельникова было приглашение нового балетмейстера в Большой театр. Вплоть до ухода Пчельникова (11 апреля 1898 года) этим балетмейстером являлся Хосе Мендес — последний иностранец на посту руководителя московского балета.

Хосе Мендес

Хосе — или, как писали тогда в России, Иосиф, Джозеф или Жозеф — Мендес (1843—1905) был уроженцем Мадрида, испанским подданным. В Москве он появился в 1888 году, сначала на сцене летнего театра М. В. Лентовского, затем в труппе Вирджинии Цукки, выступавшей в частном

---

[1] С. В. [Флеров]. Театральные и музыкальные известия. «Московские ведомости», 1889, № 31, 31 января, стр. 5.

[2] Д. И. Мухин. Несколько слов о московском балете. «Московские ведомости», 1900, № 319, 18 ноября, стр. 5.

театре В. И. Родона. «Труппа г-жи Цукки, сформированная в Италии, довольно многочисленна и в числе своих членов имеет двух крупных представителей балетного мира в лице балетмейстеров Д. Мендес и В. Натта», — сообщал «Московский листок» 17 ноября 1888 года. По словам газеты, в балете «Катарина, дочь разбойника» Мендес «все танцы и группы кордебалета поставил прекрасно».

В ноябре 1889 года дирекция заключила с Мендесом контракт: ему вменялось в обязанность ставить балеты и танцы в операх, обучать воспитанников и актеров. За это он получал 6000 рублей — вдвое больше, чем его предшественник Богданов. [1]

Контракт перезаключали несколько раз. Мендес перевез в Москву семью. Две его дочери, Джульетта и Анжелика Мендес, были зачислены с 1896 года в кордебалет Большого театра, но нередко выступали и в сольных партиях. Летом 1896 года обе сестры танцевали на сцене Красносельского театра, под Петербургом. «Г-жи Мендес 1 и 2, дочери балетмейстера московского Большого театра, несмотря на свою молодость, обладают замечательно сильною техникою,— писал Н. М. Безобразов.— Они танцуют с большой энергией, что называется, вовсю».[2] 19 февраля 1900 года «Московские ведомости» писали о них как о «неутомимых труженицах балета». Анжелика Мендес оставила театр осенью 1900 года, Джульетта, произведенная тогда же в солистки, служила до 1918 года и иногда исполняла ведущие партии, например заменяла Е. В. Гельцер в роли Сандрильоны.

Сестры Мендес были танцовщицами партерного типа, с отчетливой техникой, выработанной под руководством отца. Отчетливость и силу танца Хосе Мендес, ученик Поля Тальони, вырабатывал и в классах московской школы.

Преподавательская деятельность Мендеса была несомненно полезной. Мендес-балетмейстер хорошо знал практику зарубежного балета последних десятилетий и не был лишен выдумки. Но его опыт лежал в пределах уже найденного и закрепленного, был продуктом театра, уже исчерпавшего искания. А значит, и выдумка Мендеса не могла стимулировать тех дремлющих творческих сил, которые накапливались в московском балете к концу столетия. Работа Мендеса в Большом театре оказалась двойственной по результатам. Как учитель он воспитал кадры сильных исполнителей, способных осуществить новаторские задачи недалекого будущего. «Московский балет обязан Мендесу и формированием такой замечательной танцовщицы, как Л. А. Рославлева», —

---

[1] ЦГАЛИ, ф 659, оп. 3, ед хр 2364, лл 2—3.

[2] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1896, № 222, 13 августа, стр. 3.

отмечает Ю. А. Бахрушин.[1] Как хореограф Мендес затормозил движение московского балета к Чайковскому («Лебединое озеро» по-прежнему не исполнялось в те годы), то есть увел труппу от магистрального пути развития русской хореографической культуры.

Мендес был энергичен, оперативен, обладал солидным запасом готовых решений. Все это он и предъявил с первых же дней своей работы в Москве. «Дирекцией императорских московских театров получено известие, что приглашенный ею в качестве балетмейстера г. Мендес в субботу, 11 ноября, явится в Москву», — сообщали 10 ноября 1889 года «Московские ведомости». А уже 26 ноября газета отмечала, что Мендесом «поставлены заново танцы для *Роберта* и для Вальпургиевой ночи в опере *Фауст*».

В дальнейшем Мендес добросовестно выполнял пункт контракта, обязывавший его ставить танцы в операх. Он поставил их в «Фенелле», Обера, «Пророке» Мейербера, «Бале-маскараде» Верди, «Тангейзере» Вагнера и т. д. Он сочинял и танцы для русских опер, таких, как «Сон на Волге» Аренского (1890), «Руслан и Людмила» Глинки (1892), «Снегурочка» Римского-Корсакова (1892), «Мелузина» Трубецкого (1895), «Песнь торжествующей любви» Симона (1897). Как правило, эти работы мало отвечали стилевой природе музыкальной драматургии. Например, в «Руслане и Людмиле» Мендесу принадлежало новшество, совсем неправомерно переносившее в русскую оперу приемы зарубежных танцевальных интермедий. «Г. балетмейстеру...— замечал рецензент,— не следовало бы в паре с г-жой Гейтен выпускать в лезгинке переодетую танцовщицу. Прежде танцевал мужчина — и было лучше».[2] Мендесу явно чужда была образность этой музыки. Беспомощен оказался он и как постановщик танцев в «Снегурочке» — пляски птиц в исполнении воспитанников, хоровода и пляски скоморохов. Мендес свободнее чувствовал себя в «Мелузине», действие которой происходило во Франции конца XI века, во времена первого крестового похода. Танец крестьян на опушке леса у монастыря, танцы свиты Мелузины на площади перед собором, наконец, танцы сильфов (во главе с царицей сильфов — Л. А. Рославлевой) на лесной прогалине — все это лишь повторяло распространенные танцевальные эпизоды западноевропейской оперы XIX века. Успех мимической партии немого малайца в «Песне торжествующей любви» всецело принадлежал исполнителю — В. Ф. Гельцеру; работа же Мендеса, постановщика восточных танцев второго акта, не выдавалась над обычным уровнем условно ба-

---

[1] Ю. А. Бахрушин. Балет Большого театра В сб · «Государственный ордена Ленина академический Большой театр Союза ССР», стр. 252.

[2] Л. Д — н й «Руслан» с новой Людмилой. «Артист», 1892, № 20, февраль, стр 116.

летных решений подобных эпизодов в оперных спектаклях предшественников.

На большее Мендес и не дерзал. Равнодушие к замыслу композитора, проистекавшее от незнания этого замысла или от неумения передать его, хореограф проявил в постановке танцев «Тангейзера». Для Вагнера был важен такой переход от увертюры к сцене в гроте Венеры, чтобы ленивая истома движений, поз и группировок постепенно нагнеталась до чувственного безумия, до вакхического хаоса танца и внезапно обрывалась на высшей, предельной точке накала. Между тем, как писал Н. Д. Кашкин, Мендес поставил «именно то, против чего Вагнер считал излишним предостерегать, то есть зауряднейший и бесцветный балетный нумер, не имеющий в данном случае никакого смысла. Игнорируется даже такое указание партитуры, как, например, следующее: когда раздается пение сирен за сценой, все движение разом останавливается и все замирают в сладострастных позах, прислушиваясь к пению. Да, впрочем, ни одно из указаний в этой сцене не выполняется».[1]

И если постановка танцев в опере вообще является пробным камнем характеристики всякого хореографа, то о творческом облике Мендеса эта область его деятельности, во всяком случае, говорила достаточно красноречиво.

«Индия»

Дебютом Мендеса был балет «Индия» на музыку Джиля Аржини и Венанси (премьера — 9 февраля 1890 года). Экзотические сюжеты «из индийской жизни», имевшие весьма мало общего с подлинной действительностью, уже давно были известны балетному театру. «Сакунтала» Л. Петипа, «Бабочка» М. Тальони, «Баядерка» М. Петипа, «Дева ада» И. Гансена, «Брама» И. Монплезира и многие другие спектакли уже почти полвека варьировали эти сюжеты на все лады. Балет «Индия» не предлагал ничего существенно нового как по содержанию, так и по хореографической его разработке.

С «Сакунталой», восходящей к драме Калидасы, и «Баядеркой», где превосходно была соблюдена логика балетного действия, причудливо сплетающего фантастику и реальность, «Индия» не выдерживала сравнений. Сюжет был бессмыслен. Индийский король Симур, влюбленный в некую девушку-мечту, отвергал всех приводимых к нему красавиц. Внезапно он узнавал ее в жрице Тассаре. Жрец Бельмур противился любви Симура, но король на празднестве в храме целовал Тассару. Жрецы бросались на него, и тогда народ спасал короля. Балет кончался свадьбой Симура и Тассары.

---

[1] Н. Дмитриев [Кашкин]. «Тангейзер» Р. Вагнера на сцене Большого театра. «Московские ведомости», 1898, № 245, 6 сентября, стр. 3.

Критика прохладно отнеслась к новому балету. Она неодобрительно отозвалась о музыке, состоявшей в основном из заимствований. И хотя балетный театр Москвы далеко отстал от петербургского, который уже тогда стремился быть подлинно музыкальным театром, все же и здесь безвкусица балетной музыки не проходила мимо внимания критики. Сдержанно оценивалась и хореография Мендеса. Н. М. Городецкий считал, что спектакль «не отличается богатством содержания и слишком мало дает балерине материала для проявления мимической игры», сетовал на то, что Л. Н. Гейтен «пришлось исполнить только два красивых танца: pas de deux в 3-м акте и вставное pas с кинжалом в 4-м акте. Выдающегося в балете, за исключением этих двух танцев, нет ничего не только для первой балерины, но и ни для одной из солисток».[1] Относительно лучше были танцы кордебалета: они, как объяснял один из критиков, хотя и происходили в индийском краю, но принадлежали к числу классических. Основное внимание рецензенты уделяли бенефициантке Гейтен, а также Вальцу, особенно его декорации во втором акте, где с утесов, освещенных лучами заходящего солнца, низвергался в бездну, «шумя и разбиваясь», поток настоящей воды.

Особенности постановки Мендеса были тесно связаны с его практикой зарубежного хореографа времен упадка. Балеты-обозрения, состоявшие из мозаичных картин, и балеты-феерии, весь интерес которых сводился к смене «чудес» и прочим трюкам, не предполагали связного пантомимного действия, цементирующего хореографический спектакль. Но только такой спектакль был возможен на сцене русского театра. Его требовал зритель, его требовали традиции московской сцены и воспитанные в этих традициях актеры. Вполне вероятно, что самому Мендесу спектакль подобного рода казался уступкой «архаическим» правилам русского балета, не способного оценить западной моды. История доказала несостоятельность такого взгляда, оставив обозрения мюзик-холлу и сохранив в балетном театре спектакль-пьесу, построенную на внутренне оправданном и логически развивающемся музыкально-драматическом действии.

Борьба двух концепций балетного спектакля невольно, но закономерно обнаруживалась в «Индии». Балерины в обозрениях, как правило, исполняли лишь эффектные вставные номера, где танец не передавал ни характера, ни чувства. Если чувствам и характерам и находилось место в обозрениях, доносили их драматические актеры, реже — вокалисты и никогда — танцовщики. Балерина в обозрениях и феериях являлась неким подобием десерта, поданного с помпой и особо ценимого гурманами. Таким гурманом оказывался и сам герой «Индии»:

---

[1] Н. Г[ородецкий]. Театр и музыка. «Русские ведомости», 1890, № 42, 13 февраля, стр. 3.

девушка-мечта являлась ему в двух эффектных, но, как выражались рецензенты, «вставных» танцах, к действию прямо не относившихся. Между тем балет ставился для любимицы москвичей Гейтен, да еще в ее прощальный бенефис, и потому бессодержательность танца Мендес пробовал искупить пантомимными сценами. Попытка была тщетной. Рецензент журнала «Артист» утверждал, что «слишком большая роль, какую играют условные жесты, принятые мимикой и неупотребительные в жизни», делают сюжет «непонятным для непосвященного в тайны этих жестов».[1] Даже В. Ф. Гельцер, игравший жреца Бельмура, ничего не мог поделать в убогих пантомимных мизансценах, сочиненных Мендесом. Это было закономерно. Хореографы, не владеющие искусством выразительного танца, всегда ищут прибежища в пантомиме, но та редко платит им удачей.

Столь же закономерным было и другое. Единственной сильной стороной хореографии Мендеса оказались танцы кордебалета — непременного участника обозрений и феерий. Правда, в «Индии» Мендес должен был призвать на помощь всю свою изобретательность, потому что сюжет не позволял слишком уж разнообразить номера. И все же массовые танцы были наиболее легкой частью задачи. К тому же московский кордебалет, при всех его недостатках, был несравненно сильнее разнокалиберного кордебалета большинства зарубежных театров. За ним была солидная профессиональная выучка, он был вышколен Богдановым, неукоснительно следившим за дисциплиной.

В начале следующего сезона, 21 ноября 1890 года, Мендес возобновил «Эсмеральду» и опять заслужил похвалы за постановку массовых танцев. Впрочем, здесь он воспользовался и готовыми находками других мастеров. Еще в предыдущем сезоне «Петербургская газета» заметила об «Эсмеральде», исполненной труппой Цукки в театре В. А. Линской-Неметти, что в спектакле идет pas de six, «давно уже сочиненное г. Петипа для этого балета, но в афише без церемонии напечатано, что все танцы сочинения балетмейстера г. Мендеса».[2]

«Приключения Флика и Флока»

24 февраля 1891 года состоялась премьера следующей «новинки» Мендеса — балета «Приключения Флика и Флока» на музыку Гертеля. Впервые его поставил Поль Тальони в 1858 году на сцене берлинского оперного театра. Герои попадали то на дно океана, то в подземное царство гномов, и потому балет прижился на многих сценах Европы, тяготевших к феерическим зрелищам. В Москве его показал еще Рейзингер в 1878 году под названием «Бабушкина свадьба».

---

[1] В. Р. Балет «Индия». «Артист», 1890, кн. 6, февраль, стр. 116.
[2] «Петербургская газета», 1889, № 30, 31 января, стр 3.

Он и теперь приглянулся той части публики, которая интересовалась зрелищными эффектами. В подводном царстве сцену заполняли массы живых морских раковин, тритонов, кораллов, золотых рыбок. Люди, переодетые водорослями, раскачивались из стороны в сторону в волнах переливающегося света. «Нептуны», вооруженные серебряными веслами, составляли вместе с прочими обитателями океана разнообразные группы. В апофеозе к ним, «по мановению балетмейстерского жезла», присоединялся огромный серебряный парус «оживленного» (то есть составленного из участников кордебалета) корабля: изображавшие кариатид танцовщицы несли этот парус, а также пестрые флаги и озарявшие все хитроумное сооружение электрические лампочки. Столь же «фантастично оригинальными», по словам рецензента, были парады гномов, металлов и драгоценностей подземного царства.

Если в «Индии» Мендес пытался угодить «архаическим», на его взгляд, вкусам москвичей, то в «Приключениях Флика и Флока» он пробовал «поднять» эти вкусы до уровня требований современной моды. По словам Вальца, Мендес «хорошо изучил гремевший в свое время балет «Эксцельсиор», а затем «последовательно объезжал все главные сцены Европы и ставил на них этот хорошо знакомый ему балет».[1] Постановка «Флика и Флока» и явилась попыткой приспособить старый волшебный сюжет к приемам феерий типа «Эксцельсиор». Для этого пришлось «обновить» не только постановку Поля Тальони, но и музыку Гертеля. Были вставлены куски из сочинений Адана, Тома́, отрывки из музыки Кленовского к балету «Прелести гашиша», в последней картине появилось pas de sept на музыку В. Н. Мамонтова и, наконец, кордебалет исполнял под аккомпанемент ксилофонов номер, сочиненный капельмейстером Большого театра П. П. Золотаренко. Не удивительно, что даже благосклонно настроенные рецензенты отмечали смешение в музыке всевозможных стилей и называли ее «вавилонским столпотворением».

Впрочем, благожелательны были далеко не все. Через полтора года после премьеры анонимный критик «Московского листка» выступил со статьей, которая строго осуждала спектакль Мендеса. Критик причислял «Приключения Флика и Флока» к балетам направления, «повлекшего за собой быстрое падение на Западе хореографического искусства». Он говорил о том, что в таких спектаклях «не заботятся уже о содержании, а стремятся лишь к тому, чтобы дать возможность балетмейстеру пользоваться ad libitum[2] имеющимся у него в массе кордебалета сырым, необделанным материалом». Он называл мишурой «роскошь и фантастичность обстановки и костюмов, калейдоскопи-

---

[1] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре, стр. 170.
[2] Произвольно (*лат.*).

ческое сочетание масс громадного кордебалета, зрительные эффекты, основанные на сочетании цветов и однообразных массовых движениях», и заявлял, что эта мишура оттесняет и губит «индивидуальные таланты и серьезную школу». Говоря о том, что в современных западных балетах «наружный блеск скрывает за собой отсутствие внутреннего содержания», этот критик объявлял, что подобные балеты (в частности, произведения Манцотти) имеют «такое же отношение к хореографическому искусству, как красивая вывеска к живописи». Переходя затем непосредственно к «Флику и Флоку», он с горечью отмечал, что если «до последнего времени русский балет избегал следовать по этому роковому пути», то балет Мендеса ставит его на этот курс. «Каждый исполнитель, — писал он, — вклеивал, очевидно, в этот балет какое ему было угодно «па» и под какую угодно музыку, благо цельность и смысл балета от этого ничего не теряли». Он прямо указывал на заимствованные у Манцотти кордебалетные номера, на «solo, pas de deux и pas de trois г. Истина, хотя и исполняемые «по-своему», на то, что перед зрителем «мелькают танцы из всевозможных балетов, мотивы всевозможных и невозможных балетных композиторов». Утверждая, что в балете Мендеса есть все, «за исключением цельного хореографического произведения, в основе которого лежала бы идея, дающая характер, осмысленность и целесообразность каждому танцу», автор восклицал: «Больно видеть, что отдельные дарования, которые так и сквозят в массе кордебалета, осуждены... на бессмысленное болтание руками, ногами и головой».[1]

Столь определенное мнение критики публика поддерживала своими средствами: она плохо посещала «Приключения Флика и Флока». Последнее обстоятельство, естественно, больше всего воздействовало на администрацию. Мендеса впредь не поощряли к постановке больших спектаклей. В декабре 1891 года он показал одноактный балет-дивертисмент «После свадьбы» — набор разрозненных номеров, вплоть до популярного концертного дуэта «Рыбак и жемчужина», вставленного туда же. 16 декабря 1892 года была впервые исполнена феерия «Кольцо любви», составленная из различных немецких сказок известным драмоделом Виктором Крыловым и шедшая при участии актеров всех жанров, включая мастеров Малого театра. Танцы принадлежали Мендесу. Перечислив составные части пестрого зрелища, рецензент заключал, что «результат получился неожиданно странный. Искусства с самого начала, очевидно, вступили между собой в непримиримую борьбу, и следствием борьбы была полная гибель всяких признаков смысла, простой, даже внешней связи между декорационными картинами, танцами, ариями, куплетами (в сказке есть и этот жанр) и драматическими

[1] «Московский листок», 1892, № 260, 18 сентября, стр. 2.

сценами».[1] Не менее сурово судил и критик журнала «Артист», отметивший к тому же, что танцы феерии «поставлены тяжело, не оригинальны и указывают на отсутствие вкуса у балетмейстера г. Мендеса».[2]

Последующие три года Мендес занимался лишь обновлением репертуара, а 3 марта 1896 года поставил репертуарный за рубежом балет И. Монплезира «Брама». Но и этот балет разделил участь всеми забытой к тому времени «Индии».

«Даита»

28 апреля 1896 года состоялась премьера одноактного балета «Даита» на музыку Г. Э. Конюса по сценарию К. Ф. Вальца. Сценарий давал все поводы к постановке внешне эффектного, но пустого зрелища. Японская принцесса Даита влюблялась в нищего юношу Нао-Шико, который охранял развалины храма богини Куанон. Отец Даиты приказывал казнить Нао-Шико. Даита бросалась в озеро, за ней — Нао-Шико. Но покровительница их любви, богиня Куанон, выносила влюбленных на поверхность озера, приводя балет к благополучной развязке.

В отдельных ситуациях «Даиты» обнаруживалась связь с другим произведением Вальца — сценарием оперы-балета из японской жизни «Ватанабе». Там один из центральных персонажей также носил имя Нао-Шико, но только являлся не стражем, а разрушителем храма. Этот сценарий отклонил Чайковский в 1891 году, заметив: «И *Ватанабе,* и *Ра-Тани*, и *Нао-Шико* суть для меня существа вне реального мира, и я решительно затрудняюсь правдиво изобразить их иначе, как *симфонически*».[3] Вальц решительно переделал сценарий, изменил весь сюжет и превратил оперу-балет в балет.

Профессор Московской консерватории Г. Э. Конюс был образованным музыкантом и серьезно отнесся к делу. В ситуациях «Даиты» он усмотрел идею могущества музыки и попытался воплотить ее средствами симфонически разработанных лейтмотивов. Появление главного героя Нао-Шико сопровождала тема его свирели — основная тема волшебной силы музыки. Тема богини Куанон возникала в соседстве с двумя другими: темой развалин храма и темой любви. В балете Конюс пробовал также обработать подлинные японские мелодии.

Но Конюс не был талантливым композитором, его музыка получилась однообразной и вялой. И обращение к подлинному мелодическому материалу, и отдававшая модным вагнерианством разработка лейтмотивов не сопровождались самобытностью решений. Композитор то и дело впадал в подражательность: безуспешно стремился к напевности делибовских балетных композиций, увлекался картинностью письма

---

[1] «Русские ведомости», 1892, № 348, 17 декабря, стр. 3.
[2] К. Большой театр. «Кольцо любви». «Артист», 1893, № 26, январь, стр. 160.
[3] Музыкальное наследие Чайковского, стр. 189.

в манере Римского-Корсакова. Как всякое заимствование, музыка «Даиты» не представляла значительной художественной ценности. Н. А. Рахманинова, жена композитора, писала 25 мая 1896 года Е. Ю. Жуковской, что Рахманинов «был на первом представлении, и ему балет тоже совсем не понравился».[1] Слово «тоже» показывает, что он не был одинок в своей оценке.

Действительно, критик Безобразов, посетивший генеральную репетицию «Даиты», оповещал в «Петербургской газете» 29 апреля: «Назвать произведение гг. Вальца и Конюса балетом нельзя — в нем слишком мало танцев, музыка скучная и донельзя монотонная, действия никакого. Это нечто вроде феерии, но довольно грубого пошиба, напоминающего балаган. Много сусального золота, пестроты, световых эффектов, электричество применено широко — но теперь это уже не редкость. В «Даите» имеется некоторое подражание «Эксцельсиору». О хореографии Мендеса критик даже не нашел нужным упомянуть.

Подражание «Эксцельсиору» выдавала уже гигантская лестница, занимавшая глубину сцены. Лестница светилась и переливалась всеми цвета́ми спектра, а на ней группировались всевозможные ансамбли исполнителей, костюмы которых тоже включались в игру цветовой гаммы. Вальц добился здесь и еще одного эффекта, заимствованного у западных балетов-обозрений: все четыре картины спектакля проходили в стремительном темпе, и занавес в течение всего действия не опускался ни разу. Однако эффектная стремительность зрелища вступала в противоречие с музыкой Конюса, стилистически весьма далекой от непритязательных, но веселых попурри зарубежных балетов-обозрений того времени.

Противоречия между музыкой и постановкой сами по себе вели к компромиссности хореографических решений. В борьбе этих противоречий Мендес, разумеется, принял сторону Вальца, но сочинял пантомимные мизансцены и танцы в духе казенного академизма. И хотя в «Даите» были заняты все три молодые балерины Большого театра — Рославлева, Джури и Гельцер, хореография оставалась чрезвычайно бедной. «Разработка деталей и постановка его таковы,— писал о новом балете уже московский критик,— что оставляют гораздо более места декорационным эффектам, живым картинам и массовым построениям статистов и кордебалета, много позирующего и сравнительно мало танцующего, чем хореографическому искусству».[2] В помощь статистам и кордебалету Мендес призвал почти всех учащихся балетной школы, но это не сделало его хореографию более самостоятельной.

---

[1] Воспоминания о Рахманинове, т. I. М., Музгиз, 1957, стр. 276.

[2] А. И. Елишев. Новый балет. «Московские ведомости», 1896, № 117, 30 апреля, стр. 4.

Как и в «Индии», новизна западноевропейского толка оказывалась в «Даите» мнимой и сбивалась на балаганный жанр. Как и в «Индии», но только с еще большей наглядностью и, главное, уже активно противоборствовала тут модным «новациям» сила традиций московского балетного театра. Эти жизнестойкие традиции сказывались в музыкальном замысле балета, пусть и не совершенно воплощенном. Они открыто заявляли о себе в содержательности творческих индивидуальностей юных балерин. Они отзывались, наконец, в желании зрителей и критиков видеть достойное применение этим талантам.

Недаром Петипа как раз тогда, в пору высших своих достижений, говорил интервьюеру о совершенстве техники московских танцовщиц, об их добросовестной преданности делу, но, как бы обращаясь к ним самим, заявлял: «В вашем балете... нет руководителя, который утилизировал бы эти прекрасные силы». Осуждая «несообразности в постановке, при которых совершенно игнорируются требования сюжета», Петипа указывал, что бессодержательные танцы тут вставляют в балеты, не разбирая, «что подходит и что нет, так что вместо цельного художественного произведения получается дивертисмент»[1] Его упреки относились прежде всего, разумеется, к Мендесу

После «Даиты» репутация Мендеса окончательно пошатнулась. Ему недолго уже оставалось работать в Большом театре. В январе 1898 года дирекция предложила Мендесу назначить на февраль свой прощальный бенефис. Мендес подал рапорт с просьбой оставить его еще на год, но получил отказ

13 февраля 1898 года он показал двухактный балет «Шалости сверчка» с музыкой Симона и одноактный балет «Фантазия» на музыку Штеймана. Рецензент рассказывал, что в «Шалостях сверчка» люди, затеяв «какую-то глупую свадьбу», беспокоили поселившегося в трещине камина сверчка «совершенно нелепыми танцами и понадерганною отовсюду скучною и даже сверчку приевшеюся музыкою». Во втором балете и вовсе не было «ни музыки, ни танцев, ни даже тени какой-либо фантазии». По словам рецензента, «в публике злые языки говорили, что оба эти новые балета с не меньшим, если не с большим успехом могли бы идти под одним общим заглавием *Шалости дирекции*».[2] Наконец 20 февраля 1898 года состоялась премьера одноактного балета «Фея кукол» на музыку И. Байера. Постановка не была оригинальной: этот балет, первоначально поставленный И. Хасрайтером в Вене (1888), обошел уже многие европейские сцены. Тем не ме-

---

[1] М И Петипа о московском балете «Петербургская газета», 1897, № 7, 8 января, стр 3

[2] «Московские ведомости», 1898, № 46, 15 февраля, стр 4

нее Мендес не успел подготовить его к своему прощальному бенефису и показал несколько дней спустя.

А 30 апреля 1898 года Всеволожский предписал «уволить Мендеса вовсе от службы дирекции».[1]

Балетная группа

В трудные времена руководства Рейзингера и Гансена, Богданова и Мендеса московский балет значительно отставал по своему художественному уровню от петербургского балета. Случайный и пестрый репертуар, незаинтересованность одних руководителей в новых кадрах и неумение других воспитать таковые определяли атмосферу застоя, царившую в труппе. Цеховая замкнутость, оторванность от смежных театральных жанров присутствовали теперь и здесь, так же как в Петербурге. Но они не искупались, как там, высокой профессиональностью мастерства и, главное, отчетливо выраженной эстетической программой, опиравшейся на академизм стиля.

В 1895 году композитор москвич А. Н. Корещенко писал в «Московских ведомостях»: «Здесь у нас даются большею частью рутинные балеты... с успевшими давно приесться танцами; на оригинальность танцев обращается крайне мало внимания. В Петербурге же совсем не то: помимо роскошных декораций и обстановки, танцы бывают поставлены не только оригинально и красиво, но и художественно, с изящною свежестью и вкусом. Там даются, между прочим, такие превосходные по музыке балеты, как *Спящая красавица* — П. И. Чайковского, *Щелкунчик* — его же; возобновлено прелестное в музыкальном отношении *Лебединое озеро* — его же. Таким образом балет в Петербурге пользуется равноправностью с оперой: действительно, балетную музыку, подобно перечисленной выше, можно слушать с наслаждением».[2]

Балет Москвы всегда стремился к драматической выразительности хореографических образов. Но теперь он не находил достойного материала в банальных спектаклях балетмейстеров-ремесленников. Не случайно такой выдающийся актер, как В. Ф. Гельцер, создавал тогда лучшие свои роли в старых балетах («Эсмеральда») и даже в опере («Песнь торжествующей любви»). Как ни парадоксально, последним балетом с содержательным, логично развивающимся действием был «Дон Кихот» Петипа (1869), где талантливый хореограф угадал и по мере сил воплотил художественные идеалы московского балетного театра.

Последствия реформы 1883 года долго давали себя знать. Н. А. Кропачев рассказывал, что, когда Островский в 1886 году захотел

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 2364, л 93.

[2] Арсений Корещенко. Петербургские театры. «Московские ведомости», 1895, № 300, 31 октября, стр 3

возобновить «Конька-горбунка», для спектакля не нашлось балерины. «Из исполнявших до того времени наличных танцовщиц роль Царь-девицы, Манохина и Станиславская отказались играть по болезни... а г-жи Михайлова, Горохова и Калмыкова с реформы 1882—83 гг. не выступали в главных ролях и считали рискованным явиться в такой ответственной роли».[1]

Ровно через десять лет после реформы журнал «Артист» возвращался все к той же тревожной теме о существовании московского балета: «Старый вопрос об упразднении московского балета опять всплыл. Первоначальная мысль о прекращении специально балетных спектаклей и об оставлении только нескольких пар танцовщиков и танцовщиц для оперы не будет осуществлена, и вся реформа выразится в сокращении балета. Прием в балетные школы будет прекращен на три года и потом петербургская школа будет соединена с московской. Кордебалетным танцовщицам срок службы будет ограничен десятью годами... после чего они будут выпускаться в отставку с полупенсионом».[2]

Хотя угрозы не были приведены в исполнение, положение московской балетной труппы было тяжелым. Внутри же труппы наиболее тяжелым и бесперспективным оставался труд кордебалета и его корифеев. Танцовщики, выпущенные из школы в кордебалет, редко могли рассчитывать на дальнейший рост и продвижение. Сплошь и рядом вся их сценическая деятельность проходила на одном и том же, раз навсегда закрепленном месте. Так же как и амплуа, раз навсегда закреплялось за каждым нищенское жалованье. Скудным дополнением к нему являлись так называемые бенефисы кордебалета. Сбор распределялся между членами труппы, а сердобольные балетоманы порой складывались на подарок танцовщицам — дешевые броши или сережки. В то же время актеры кордебалета были лишены возможности какого-либо приработка. Чтобы давать уроки в частных домах или в каком-нибудь казенном учебном заведении, надо было быть по крайней мере солистом. Кроме того, для этого требовалось время, но его не имели кордебалетные танцовщики, занятые из вечера в вечер во всех балетах и во всех операх, где исполнялись танцы, а по утрам обязанные быть на репетиции. Не вполне представлял себе загруженность кордебалетных актеров даже Островский, из доброго к ним отношения предлагавший дать им дополнительный заработок на «выходах» в драматических спектаклях. Островский полагал, что можно было бы «воспитанникам, выпущенным в кордебалет, прибавить к жалованью руб-

---

[1] Н. А. Кропачев. А. Н. Островский на службе при императорских театрах, стр. 38.

[2] «Артист», 1893, № 26, январь, стр. 207.

лей по 100 или по 150, и они отличным образом заменят выходных актеров и еще будут благодарны».[1] В благодарности танцовщиков действительно можно было не сомневаться, однако возможности совмещать выступления в балете и в драме у них не было никакой.

Особенно тяжела была судьба кордебалетных танцовщиц. Обычно выходившие замуж за своих же товарищей актеров, они вынуждены были, помимо работы в театре, вести домашнее хозяйство. В случае беременности им приходилось танцевать вплоть до самых родов, ибо никаких отпусков не полагалось. Такая бесчеловечная практика не могла не сказываться на их здоровье. Разумеется, серьезно страдала от этого творческая деятельность.

Кордебалет был безликой массой и в фантастических, и в жанровых сценах. Его чисто служебные обязанности не скрашивались в Москве и той экспериментальной работой, какую в Петербурге вел Петипа, занимаясь симфонизацией массового танца. Гансен и Мендес пытались внести разнообразие в кордебалетные танцы, сочиняя живописные группы, компонуя оригинальные построения исполнителей. Но живописность и оригинальность имели здесь самодовлеющий характер и не оправдывались художественным замыслом. Богданов требовал лишь ровности исполнения своих архаических по группировкам композиций. Казенная планировка танцев и не могла вызвать ничего другого, кроме казенного к ним отношения. Всех этих балетмейстеров нимало не интересовали возможности кордебалета как живой, действенной силы, участвующей в драматическом развитии спектакля. Наиболее плодотворной оказалась в дальнейшем работа Хлюстина, попытавшегося в самом конце века возродить и даже обновить традиции академического балета. Но срок работы Хлюстина был недолог и явился как бы прологом к деятельности Горского.

В годы же, когда у руководства балетной труппой стоял Мендес, печать особенно часто указывала на слабость кордебалета. В 1887 году критик «Русских ведомостей» писал о представлении «Дочери фараона»: «Кордебалет вел себя плохо, не держал линии и путался, кто во что горазд».[2] Журнал «Артист» постоянно делал серьезные критические замечания в адрес московского кордебалета. «Состав балета поражает недостатком хорошей школы. Осанка сутуловатая, колени внутрь, неуменье делать некоторые па»,— писал критик этого журнала в 1890 году.[3] О «рутинной бессмыслице, губящей балет», писал в 1891 году

---

[1] А. Н. Островский. Полное собрание сочинений, т. XII, стр. 267.
[2] Alter. Театр и музыка. «Русские ведомости», 1887, № 270, 1 октября, стр. 3.
[3] В. Р. Балет «Индия». «Артист», 1890, № 6, февраль, стр. 116.

С. С. Голоушев.[1] О вялости исполнения массовых танцев, не блистающих «ни особым вкусом, ни оригинальностью, ни красотой», писал в 1892 году все тот же журнал.[2]

Наглядное представление о рядовом спектакле московского балета дает рецензия на «Эсмеральду» 1893 года. Говоря о том, что музыка Пуни хорошо иллюстрирует действие. автор рецензии отмечал: «В руках г. Рябова и в исполнении московского балетного оркестра иллюстрация эта значительно побледнела. Не говоря уже о том, что ритм танцев сохраняется г. Рябовым и для мимических сцен, что оттенков мысли композитора и происходящего на сцене оркестр не дает. Между тем роль оркестра в балете во всяком случае не менее, если только не более первостепенная, чем в опере». Далее рецензент признавал, что «обстановочная часть балета «Эсмеральда» тоже оставляет многого желать Костюмы бедны и безвкусны. Народные сцены первой и последней картин блещут полным отсутствием жизни, группировки, художественной красоты. В 1-й картине небольшая кучка народа, бедно, но далеко не характерно одетая, толпится на одном месте, не зная, что ей делать, прячась друг за друга и оставляя почти всю громадную сцену пустой. Достаточно видеть эту мертвую, безучастную кучку, с мечущимся перед нею Гренгуаром, чтобы иметь понятие о состоянии режиссерской части наших балетов».[3]

И все же московский балет и его зритель упрямо продолжали существовать, сохраняя собственное лицо и свои, пусть иногда старомодные, но всегда самостоятельные вкусы. Любопытно, что иностранные балерины, наезжая в Большой театр, как правило, задерживались там ненадолго и пользовались меньшим успехом, чем в избалованном Петербурге. В 1887 году Москву посетила Антониетта Дель-Эра, в 1888 — Карлотта Брианца, в 1889 — Вирджиния Цукки, в 1890—1891 — Эмма Бессоне, в 1896 — Пьерина Леньяни. Гастроли эти ограничивались лишь несколькими выступлениями. В известной мере это объяснялось сходством московской и итальянской исполнительских школ. Стремительность, широта, энергия танца были столь же свойственны лучшим танцовщицам Большого театра, как и итальянским знаменитостям. Тут существовала такая же параллель, какая выявилась между Николаем Манохиным и Энрико Чекетти. Итальянки могли научить москвичек отдельным усовершенствованиям современной техники танца; в частности пируэтированию на пальцах. Но стилистическая направленность танца тех и других имела много общего. Она не могла поразить, как в те годы в Петербурге.

---

[1] Глаголь [С. С. Голоушев]. «Тщетная предосторожность», «Артист», 1891, № 18, декабрь, стр. 126.

[2] Возобновление балета «Дочь фараона». «Артист», 1892, № 21, март, стр. 118.

[3] «Артист», 1893, № 32, декабрь, стр. 145.

Московский балет, попадая в чужие руки и находясь под угрозой уничтожения, проявил жизнеспособность и стойкость. Он стремился сохранить непрерывность традиций, верность творческим идеалам. Приверженность к ним заявляла о себе в различных обстоятельствах. Характерно, например, отношение москвичей к двум петербургским гастролершам — А. Х. Иогансон, выступавшей на сцене Большого театра в сезоне 1883/84 года, и к М. Н. Горшенковой, приезжавшей в 1887—1889 годах.

А. Х. Иогансон была танцовщицей блестящего, но холодноватого стиля. Ее искусство было чуждо традициям московского балета, где реалистическая актерская игра искони почиталась главным достоинством балерины. «Русские ведомости» отмечали, что Иогансон — «артистка с серьезной школой», танцует «всегда правильно, чисто», обладает «врожденной грацией» и «замечательной пластичностью движений». Но тут же указывалось, что мимирует она «бледно и сухо».[1] Когда Иогансон выступила в «Пакеретте», печать прямо заявила: «Не желают ей добра те, которые советуют ей выступать в первых ролях мимических балетов: при неподвижности ее хорошенькой физиономии невозможно передать публике содержание балета, который почти весь основан на мимических разговорах».[2]

Напротив, М. Н. Горшенкова, танцовщица незаурядного артистического темперамента, в Петербурге долго не получавшая признания, пришлась по душе москвичам. После выступлений в «Дон Кихоте», «Дочери фараона», «Жизели», опере «Роберт-Дьявол» критика сравнивала ее с Муравьевой, указывала, что в ее манере «сказывается отпечаток старой школы»,[3] а это тогда была высшая оценка в московском балете. Причины укрепившейся популярности ясно определил П. И. Кичеев, известный в свое время журналист. Одобряя Горшенкову за «необыкновенную воздушность... смелость и энергичность ее танцев», Кичеев утверждал: «Самое главное достоинство замечательного таланта г-жи Горшенковой заключается в том, что она ставит на второй план романтическую и, так сказать, волшебную сказку балета. На первый план она ставит поэзию сути и поэзию, так сказать, самой природы той фабулы, из которой берет свое содержание то, что составляет сущность балета. Из самой жизни этой сущности она берет свое вдохновение».[4]

В том и была беда московских танцовщиц начиная с 1870-х годов, что «сущность» исполнявшихся ими новых балетов обычно не давала

---

[1] «Русские ведомости», 1883, № 328, 29 ноября, стр. 3.

[2] Старый балетоман. «Новый» балет. «Русские ведомости», 1884, № 50, 19 февраля, стр. 3.

[3] Alter. Театр и музыка. «Русские ведомости», 1887, № 270, 1 октября, стр. 3.

[4] П. Кичеев. По театрам. «Московский листок», 1887, 271, 29 сентября, стр. 2.

пищи для творчества Этим определялось безразличие к ролям и, как следствие, раннее увядание.

Показательна в этом смысле судьба танцовщицы Станиславской.

М. П. Станиславская

Мария Петровна Станиславская (1852—1921) до четырехлетнего возраста находилась в московском воспитательном доме. Подростком ее определили в петербургское театральное училище, где она выделилась своей одаренностью. Когда в 1865 году А. Н. Богданов возобновил силами маленьких воспитанников «Волшебную флейту», рецензент отметил, что «среди целого роя миловидных детей особенно отличились две прелестные малютки: девицы Симская 2-ая и Станиславская».[1]

В 1871 году Станиславская окончила школу и была принята в петербургскую балетную труппу второй танцовщицей. А 2 мая 1872 года ее командировали в Москву, указав, что «если она будет иметь успех на московской сцене, то перевести ее совсем к тамошним театрам».[2] Так оно и получилось. Через год в Петербург был послан рапорт московской конторы: «Г-жа Станиславская в течение года с успехом участвовала во многих балетах на московской сцене и потому весьма может быть полезна для здешней балетной труппы, в особенности в случае болезни одной из здешних танцовщиц, г-ж Собещанской или Карпаковой 1-й».[3]

Станиславской случалось быть «полезной» и при здоровых Собещанской и Карпаковой. Вот что писали, например, «Санкт-Петербургские ведомости» о балете «Фауст», показанном 2 сентября 1877 года: «Балет сам по себе зело снотворен, а с сестрицами Карпаковыми 1-й и 2-й, в ролях Гретхен и Марты, оказался уж совсем из рук вон. Выручила одна г-жа Станиславская, минут на десять разбудившая публику превосходным исполнением вставного, если не ошибаюсь, pas de deux купно с г. Гиллертом». А драматическая актриса З. С. Соколова, сестра К. С. Станиславского, говоря о детских театральных впечатлениях 1870-х годов, называла среди других любимых танцовщиков детей Алексеевых «Станиславскую, такую некрасивую, худую, но хорошо танцующую. Это была любимица Кости».[4]

Неблагодарная внешность, являвшаяся, так сказать, личной бедой Станиславской, искупалась пластичностью и выразительностью танца. Но общая беда тогдашнего московского театра — пестрота и неровность репертуара, метания из крайности в крайность — отзывалась на ее судьбе куда болезненнее: в определенном смысле то была типиче-

---

[1] «Голос», 1865, № 342, 11 декабря, стр. 3.

[2] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 3497, л. 1.

[3] Там же, л. 8 и об.

[4] О Станиславском. Сборник воспоминаний. М., изд. ВТО, 1948, стр. 9.

ская судьба танцовщицы времен пресловутой реформы. Частая смена хореографов и «направлений» вызывала неустойчивость репертуара. В разные годы Станиславская появлялась в ответственных партиях самых различных балетов. Тут были «Лебединое озеро», «Эсмеральда», «Фауст», «Гитана», «Два вора», «Сатанилла», «Фиаметта», «Конек-горбунок», «Парижский рынок», «Царь Кандавл», «Стелла», «Бабушкина свадьба», «Дева ада» и др. Балеты появлялись на афише и тут же исчезали. Индивидуальная творческая тема исполнительницы в них не могла обнаружиться последовательно и устремленно. Выразительность танца оставалась неотъемлемым качеством Станиславской, но в этом танце не было и быть не могло настоящего, глубокого содержания.

Вскоре после реформы «Московский листок», выделяя Станиславскую на сильно оскудевшем фоне танцовщиц, с уважением к ее искусству писал о том, как «выдавалась вся грация, вся сила техники, все достоинства настоящей серьезной школы в исполнении г-жи Станиславской одной из вводных ролей балета. Г-жа Станиславская служит на нашей балетной сцене последней представительницей серьезной художественной школы незабвенной Муравьевой, доведшей техническую сторону искусства до крайних возможных пределов совершенства».[1] Но этой представительнице серьезной школы по существу уже нечего было делать на сцене, кроме выступлений в подобных вставных танцах. После реформы ими и ограничился репертуар Станиславской, а в 1888 году она покинула сцену.

Для московского балета Станиславская сделала многое как преподавательница классического танца в театральном училище, где она пользовалась большой популярностью.[2] В годы наибольшего упадка хореографического искусства она прививала своим ученицам любовь к танцу, вырабатывала чистоту и пластическую мягкость исполнения, которыми некогда славилась сама.

Л. Н. Гейтен

Наиболее значительной танцовщицей Москвы 1870—1880-х годов была Лидия Николаевна Гейтен (1857—1920) Е. П. Горшкова в неопубликованных воспоминаниях писала, что Гейтен, «стройная брюнетка с очень большими серыми выразительными глазами .. обладала прекрасной мимикой и огромным темпераментом». Эти качества дала ей московская школа, которую она окончила в 1874 году по классу Г. И. Легата.

Еще в 1869 году М. И. Петипа, ставя в Москве «Дон Кихота», приметил юную Гейтен и занял ее в роли поваренка. На следующий год

---

[1] «Московский листок», 1884, № 284, 14 октября, стр. 3.

[2] Е. Бочарникова, О. Мартынова. Московское хореографическое училище. М., «Искусство», 1954, стр. 65.

он поручил ей главную роль в балете «Трильби». «Помимо танцев, в чем маленькая дебютантка была уже и раньше знакома публике, роль требовала достаточно оригинальной мимики, чтобы не лишиться интереса,— свидетельствовал анонимный биограф.— И двенадцатилетняя воспитанница Гейтен блестяще ее выполнила».[1] В роли проказливого духа Трильби она запомнилась и К. Ф Вальцу «по очаровательному образу, созданному юной танцовщицей».[2]

Гейтен все чаще появлялась на сцене. 18 сентября 1871 года, в бенефис И. А. Ермолова, она исполнила танец «Diablotine» («Бесенок»). Об этом «Современная летопись» писала: «Грация и осмысленность движений, твердость и оконченность pas, что, заметим, не всегда встречается и у некоторых наших солисток, заставляют видеть в ней будущую надежду нашего балета». Предсказание во многом сбылось. Спустя двадцать лет, 8 февраля 1890 года, «Московский листок» имел право заявить: «1870 год был необычайно счастлив для московской императорской сцены; в этот год, почти одновременно, появились перед публикой два таких редких таланта, как М. Н. Ермолова в драме и Л. Н. Гейтен — в балете». Сравнение никому не казалось преувеличенным. И хотя нет надобности сопоставлять дарования двух очень разных актрис-современниц, несомненно одно: на путях возрождения традиций московского балетного театра Гейтен сыграла в дальнейшем большую прогрессивную и во многом самостоятельную роль как выдающаяся танцовщица-актриса. Преданность своему искусству и понимание традиций Большого театра поддерживали ее на протяжении сценической деятельности, которая протекала в трудных условиях: выступая в репертуаре, давно наскучившем зрителю, Гейтен постоянно должна была преодолевать равнодушие, холодность, хмурую настороженность.

В 1872 году воспитанница Гейтен исполнила роль Эсмеральды. Ее игра, по свидетельству Вальца, «трогала зрителей до слез». Гейтен было пятнадцать лет. Стройная большеглазая девочка-подросток передавала беспечную простоту юной цыганки, остро переживала драматические невзгоды ее судьбы. Партия Эсмеральды, построенная на полухарактерных движениях классического танца, требовала развитой пальцевой техники и в этом плане как нельзя более подходила Гейтен, танцовщице партерного типа, волевой, стремительной и сильной. Воздушный танец был ей противопоказан; учителя ошиблись, поручив ей в том же году партию Мирты — повелительницы вилис в «Жизели». «От тяжелых прыжков г-жи Гейтен буквально содрогалась сцена, и почтенное топанье ее слышно было в последних рядах кресел»,— неодобри-

---

[1] «Артист», 1893, № 28, стр. 162.
[2] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре, стр. 109.

тельно замечал рецензент и вопрошал: «В каких странах витают такие тяжеловесные духи?»[1]

Рецензия такого рода оказалась единственной. Выйдя из-под школьной опеки, Гейтен твердо остановилась на ролях, отвечавших ее индивидуальности. В год выпуска она исполнила роль Катарины («Катарина, дочь разбойника»). С тех пор она заняла место одной из ведущих танцовщиц Большого театра вплоть до ухода со сцены в 1893 году.

Расцвет творчества Гейтен относился к 1880-м годам. В репертуар этой танцовщицы входили драматические и комедийные образы земных, полнокровных героинь, таких, как Гитана, Сандрильона, Медора в «Корсаре», Китри в «Дон Кихоте», Низия в «Царе Кандавле», Фенелла и др. Исключением была Жизель, где «земной» первый акт опять же удавался ей больше, чем второй, фантастический.

1 ноября 1881 года, извещая о предстоящей постановке «Коппелии», «Московский листок» прибавлял, что главная роль «окончательно поручена г-же Гейтен, хотя премьерша московского балета г-жа Карпакова долго оспаривала свое право на эту роль». Газета предупреждала, что роль «драматическая, вроде роли Эсмеральды, требующая от исполнительницы не одного искусства танцевать, но и хорошей мимики, а потому нельзя не сказать дирекции спасибо, что она поручила эту роль г-же Гейтен».

Гейтен была первой исполнительницей Сванильды на русской сцене. Даже те критики, которые порицали ее за «недостаток сдержанности» и хлопотали, чтобы в ее танцах было «поменьше разухабистого, чисто русского пошиба»,[2] признали победу талантливой балерины. Ее Сванильде было чуждо капризное кокетство. Она оставалась одинаково естественной и тогда, когда резвилась с подругами, и тогда, когда, внезапно став серьезной, рассказывала им в танце поэтичную балладу о колосе. Она простодушно радовалась ухаживаниям Франца и так же простодушно ревновала его к таинственной девушке — дочери старого Коппелиуса. Почти импровизационная непосредственность актерского мастерства в танце особенно живо проявлялась во втором акте, в контрастных переходах от обычной, почти по-бытовому реальной пластики Сванильды к автоматическим движениям героини, переодевшейся в платье куклы Коппелии. В каждом из этих переходов возникала новая мимическая подробность, дополнявшая тонко продуманный образ. Боязнь, удивление, застенчивость сменялись озорным торжеством Сванильды, разгадавшей загадку Коппелиуса.

---

[1] X — z. Большой театр. Бенефис г. Манохина. «Русские ведомости», 1872, № 196, 10 сентября, стр. 3.

[2] «Московский листок», 1881, № 125, 18 декабря, стр. 3.

«Сцена мнимого оживления полна комизма, требует от исполнительницы большого внимания и такта, чтобы не переступить границу правдоподобия и не впасть в утрировку»,— писал Н. М. Городецкий в 1890 году и так характеризовал Гейтен в этой роли: «С большим искусством передается талантливой артисткой названная сцена, так что для зрителя вполне понятным является то не лишенное комического ужаса изумление, которое овладевает Коппелиусом при виде странного оживления неподвижной куклы».[1]

Драматизм ее игры производил столь сильное впечатление на зрителей, что известный деятель театра и литературы С. А. Юрьев перевел специально для Гейтен драму в стихах Эмиля Поля «Васантасена» по мотивам староиндийской драматической поэмы Шу́драка «Глиняная повозка». 29 ноября 1889 года молодой Станиславский записывал в дневнике, что критик «Русских ведомостей» Н. М. Городецкий советовал, «чтобы я играл с Гейтен нигде не игранную пьесу Юрьева «Савантассена» (т. е. «Васантасена»).[2] Замысел не был осуществлен, и лишь 14 октября 1894 года «Васантасена» в переводе И. Н. Иванова-Афанасьева была впервые показана в театре Корша, где роль баядерки Васантасены играла Л. Б. Яворская. Но Гейтен все же исполнила несколько ролей на драматической сцене. В 1882 году она сыграла Ольгу в драме «Ольга, русская сирота», роль, которую в 1851 году играла на московской сцене Фанни Эльслер. А 24 апреля 1887 года петербургская газета уведомляла: «Московская балерина г-жа Гейтен в настоящем летнем сезоне выступит на одной из загородных сцен в качестве драматической артистки. Она между прочим исполнит главные роли: Вари в комедии Александрова «Песнь горя» и Дашеньки — в комедии А. Потехина «Мишура».[3]

Один из критиков небезосновательно считал, что «если бы г-жа Гейтен не была балериной, она стала бы выдающейся драматической актрисой; в каждой исполняемой ею роли она не только «танцует», но и «играет», поражая зрителей силой своего драматического таланта, столь редкого среди танцовщиц». Но Гейтен была прежде всего балериной, и именно выразительность танцовщицы-актрисы составляла ту главную притягательную силу ее искусства, которой восхищались многие современники.

По типу индивидуальности Гейтен имела кое-какие общие черты с выдающейся итальянской танцовщицей-актрисой Вирджинией Цукки. В то же время москвичи находили возможным указывать на серьезные

---

[1] Н. Г[ородецкий] Театр и музыка. «Русские ведомости», 1890, № 243, 4 сентября, стр 2.

[2] К. С. Станиславский Собрание сочинений, т. V, стр. 133

[3] «Минута», 1887, № 104, 24 апреля, стр. 3.

преимущества своей балерины. 18 ноября 1885 года, когда Цукки блистала в Мариинском театре, критик «Московского листка» с нескрываемой гордостью противопоставлял ей свою соотечественницу. Говоря об ограниченности чисто танцевальных возможностей прославленной итальянки, об утрировке чувств в ее игре, он заявлял: «Будучи так же, как и итальянская знаменитость, танцовщицей terre-à-terre, другими словами – полухарактерной, г-жа Гейтен вносит в каждое свое движение, в каждое па столько чувственной пластики, столько страсти и неги, всегда скрашенных чувством художественной меры и женственностью, и при этом во всех позах, движениях, аттитюдах и жестах у балерины нашей столько правильности в линиях и соразмерности, что она соединяет в себе в достаточной мере и необходимые данные для танцовщицы классической и характерной».

Гейтен действительно умела повествовать и переживать в танце и с этой целью иногда намеренно вводила характерную пляску в классический танцевальный текст роли. Она исполняла многие характерные танцы и в оперном репертуаре Большого театра. А в 1887 году Гейтен гастролировала в оперных спектаклях лондонского театра Ковент-Гарден, встретив высокую оценку своего мастерства и за рубежом. «Гейтен выразила в танцах поэзию движений и замечательную пластику и поразила присутствующих тем, что все свое соло провела на пальцах с поразительной легкостью и очаровательной грацией,— писал о ее дебюте критик газеты «Таймс».— В Англии балерины, исполняющие соло в операх, так мало ценятся, что тот факт, что русская балерина привела в восторг и изумление публику, есть факт резко выдающийся».

Гейтен энергично пропагандировала свое искусство. В июле 1890 года она выступала на сцене Красносельского театра, где ее партнерами были А. Ф. Бекефи в характерных танцах и П. К. Карсавин — в классических. В июне 1893 года она гастролировала в театре петербургского сада «Аркадия». По словам Плещеева, ее участие, «конечно, оживило местный балет», и Гейтен, «принимая во внимание даже весьма слабый антураж, имела полный успех».[1] Плещеев называл Гейтен «одною из щедро одаренных хореографическими и мимическими способностями русских балерин».[2]

Весной 1894 года Гейтен отправилась в турне по России с труппой из шестидесяти человек, куда вошли молодые московские танцовщики Т. И. Чернявская, В. Д. Тихомиров, И. Е. Сидоров, А. А. Поспехин и др. Как сообщал 19 апреля «Московский листок», репертуар был составлен из балетов, «в которых наша неподражаемая мимистка г. Гейтен имела колоссальный успех: «Дочь фараона», «Коппелия», «Жизель»

---

[1] А. Плещеев. Наш балет, стр 373

[2] Там же, стр. 287

и пр... Спектакли в России начнутся Ярославлем и кончатся Тифлисом, затем г-жа Гейтен отправится в Константинополь, где, между прочим, ею будет поставлен в гареме турецкого султана балет «Бахчисарайский фонтан», на декорации и костюмы которого сделаны громадные затраты. Из Константинополя наша талантливая артистка предполагает проехать в Афины...» Столь обширные планы осуществить не удалось, но все же труппа Гейтен с успехом гастролировала по городам Поволжья.

В 1895 году в Москве открылся летний сад и театр Гейтен, где шли преимущественно оперетты, в том числе русские. Сама Гейтен выступала там в сценах из балетов и дивертисментных номерах.

Исполнительская деятельность Гейтен на сцене Большого театра протекала в трудную эпоху безвременья. На ее глазах Гансен сменил Рейзингера, Мендес — Богданова. За исключением «Коппелии», которую Гансен поставил по образу и подобию парижского спектакля Сен-Леона, ни один из балетов этого времени не внес ничего существенного в творчество выдающейся танцовщицы-актрисы. Ее возможностям суждено было раскрыться преимущественно в старых романтических балетах. В этом была особая сложность ее судьбы, не знавшей новаторских поисков, но в этом была и особая заслуга Гейтен: из трудностей она выходила победительницей, и ее исполнительство во многом помогало отстоять и сберечь ценнейшие традиции московской сцены, традиции Ворониной-Ивановой, Санковской и Лебедевой.

Л. М. Нелидова

В 1893 году «Московские ведомости» сообщили, что прима-балериной в текущем сезоне, «вместо выбывшей из труппы Л. Н. Гейтен, выступит Л. М. Нелидова». Выступления оказались посредственными и вызвали сравнения не в пользу Нелидовой.

Лидия Михайловна (Ричардовна) Нелидова занимает несколько необычное место в истории московского балета конца XIX века. Дочь английского коммерсанта Ричарда Барто, она родилась в 1863 году и десяти лет была отдана в московское театральное училище, где занималась у Соколова, Гансена и Богданова. Окончив школу в 1884 году, Нелидова провела на московской сцене тринадцать лет. Однако ее исполнительская карьера не задалась.

Первоначально Нелидова исполнила партию Дианы в балете Гансена «Эглея-пастушка», а затем получила (после А. Х. Иогансон) роль Роксаны в балете «Роксана, краса Черногории». Эти ранние выступления не были удачными. «Московский листок» писал после «Роксаны»: «Искусство требует строгой, неуклонной последовательности, и никогда еще ни один гений мира не делался художником прямо, без предварительной подготовки и долгого, более или менее упорного труда. Г-жа Нелидова по юности лет и неопытности этого не поняла,

старшие ей этого не объяснили, и в итоге получилось то ученическое дрожание ног, те недоделанные па, та суетливая торопливость движений, которыми охарактеризовалось исполнение роли Роксаны...»[1] И хотя рецензент «Русских ведомостей» отозвался о Нелидовой — Роксане снисходительнее, шесть последующих лет этой танцовщице поручали только вторые роли, такие, как Лилия в «Сатанилле», Весна в «Пакеретте», повелительница наяд в «Наяде и рыбаке», Гюльнара в «Корсаре», рыбачка в «Дочери фараона», розовая роза в «Прелестях гашиша», старшая русалка в «Светлане».

В 1890 году Нелидова уехала на родину отца, выступала в лондонском театре Импайр. По возвращении она дебютировала 24 ноября 1891 года в специально для нее возобновленной «Тщетной предосторожности». Ее хвалили за уверенность и легкость техники, за силу пальцев и воздушность прыжка. В то же время С. В. Флеров упрекал ее за недостаток «плавности и гармонического спокойствия» в адажио и за невыразительность мимики. «Это очень приличное «общее место» балетной «игры»,— писал он,— без участия субъективного творчества и индивидуальной характерности».[2] На том же уровне прошли ее выступления в балетах «Хрустальный башмачок», «Эсмеральда», «Дочь фараона». Тем не менее Нелидова настойчиво претендовала на звание балерины.

Претензии были необоснованными. 29 марта 1894 года управляющий московской театральной конторой направил Всеволожскому докладную записку: «В прошлом, 1893 году артистка Нелидова обращалась с просьбою о предоставлении ей звания балерины; ходатайство это не могло быть уважено ввиду того, что артистка Нелидова не подходит к амплуа балерины как по технике, так и физическим данным».[3] По тем же причинам, говорилось далее, отклонено и ходатайство текущего года.

Не умея достаточно убедительно выразить свои художественные взгляды в собственной сценической практике, Нелидова попыталась изложить их в форме теоретического трактата. В 1893 году в журнале «Артист» появилась большая статья Нелидовой «Идеалы хореографии и истинные пути балета», вышедшая затем отдельной брошюрой.[4] Упадок современного балета Нелидова объясняла забвением подлинных пластических идеалов, приверженностью хореографов и исполнителей к трюкам итальянской школы танца. Написанная тяжеловесным слогом, в тоне

---

1 «Московский листок», 1884, № 284, 14 октября, стр. 3.

2 С. В. [Флеров]. Театральные и музыкальные известия. «Московские ведомости», 1891, № 328, 27 ноября, стр. 6.

3 ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 5, д. 2210, л. 1.

4 Л. М. Нелидова. Идеалы хореографии и истинные пути балета. «Артист», 1893, № 27, февраль, стр. 104—110; № 30, октябрь, стр. 93—104; Л. М. Нелидова. Письма о балете. М., 1894.

категорически нормативном, статья содержала, однако, и немало верного и справедливого. Например, в ней вполне обоснованно утверждалось: «Танцы в балете необходимо должны заключать в себе драматическую мысль или характер; они должны, рука об руку с пантомимой, проистекать из действия и выражать данный момент. Танцам, не имеющим этого внутреннего смысла и не связанным с самим ходом действия, места в балете быть не должно. Тем более не должно быть места на образцовой сцене такому зрелищу, ложно именуемому балетом, которое сплошь состоит из одних голых танцев и где сюжет пристегнут к этим танцам только ради приличия, ради того, чтобы придать ему ложный вид цельного произведения... Балет должен стремиться к правде, простоте, и в этом только залог его значения... Почему обстановка должна быть роскошнее и фантастичнее, а персонажи многолюднее в балете, чем в опере и драме?! Разве только для того, чтобы закрыть ему путь к развитию, общедоступности и распространению?!» К сожалению, эти плодотворные мысли не были развернуты на конкретном материале современной сценической практики. Все же статья представляла незаурядный интерес даже самим фактом своего появления. Впервые в истории русского балета практик-исполнитель обращался к вопросам теории, пытаясь эстетически осмыслить и сформулировать принципы своего искусства. Работа эта, впрочем, сослужила плохую службу самой Нелидовой, когда в 1896 году танцовщица была прикомандирована к петербургским театрам.

9 февраля 1897 года Нелидова исполнила роль Низии в балете «Царь Кандавл». Вспоминая ее брошюру, Н. М. Безобразов ядовито замечал, что Нелидова «признает в балетных танцах только пластику, грацию и мимику... Но, увы! у самой г-жи Нелидовой как раз этих-то достоинств не имеется в наличности... все, что делает г-жа Нелидова, антихудожественно».[1] Н. Ф. Федоров, признавая брошюру Нелидовой ценным трудом, опять-таки упрекал танцовщицу в разладе с собственным идеалом. «Судя по теоретическим взглядам артистки,— писал он,— можно было ожидать от г-жи Нелидовой грации, пластики, мимики, темперамента и воздушности танцев»,[2] а затем отмечал ее невыразительность на сцене и недостаточность ее техники.

В ноябре того же года Нелидова была уволена, «согласно прошению, по болезни». На этом закончилась ее сценическая жизнь. Но 7 апреля 1908 года в контору московских театров поступил запрос из канцелярии московского градоначальника: «Артистка императорских театров Лидия

---

[1] Б[езобразов]. Балет. «Петербургская газета», 1897, № 40, 10 февраля, стр. 3

[2] Н [Федоров]. Дебют г-жи Нелидовой. «Театр и искусство», 1897, № 7, 16 февраля, стр. 127—128.

Ричардовна Нелидова (по мужу Лупандина) совместно с артисткою Анной Иосифовной Собещанской (по мужу Гиллерт) ходатайствуют о разрешении открыть в Москве школу танцевального искусства».[1] Препятствий со стороны конторы не последовало, и разрешение было дано.

В 1908 году Нелидова выпустила книжечку под названием «Искусство движений и балетная гимнастика», являвшуюся своего рода проспектом ее школы.[2] Отмечая достоинства различных гимнастических систем, Нелидова видела их недостаток в том, что «все они основаны лишь на чисто механических движениях, не требующих участия мысли и воображения»; укрепляя человека физически, такие системы «совершенно не заботятся о развитии его эстетической и моральной стороны». В противоположность им, Нелидова выдвигала «балетную гимнастику», гармонически соединяющую в себе физическое и эстетическое воспитание человека. Книжка состояла из четырех разделов. В первом («Теория искусства движений») разбирались непроизвольные и произвольные движения, давалась краткая характеристика выразительных жестов и различных танцевальных движений. Во втором («Краткая история эстетических и гимнастических движений») объяснялось культовое происхождение танцев и воспитательное значение пластики в культуре Греции и Рима. В третьем («Механика балетной гимнастики») давалось методическое описание позиций ног и рук в классическом танце, а также различных положений корпуса и основных и сложных темпов (упражнений) на середине зала, то есть кратко излагались правила современного балетного урока. В четвертом («Краткая анатомия движений») Нелидова популярно объясняла анатомическое строение тела применительно к различным положениям классического танца.

Частная школа Нелидовой не могла, да, вероятно, и не пыталась соревноваться с казенной школой в подготовке законченных артистов. Из нее не вышло практиков хореографии. Но в условиях подъема театральной жизни Москвы эта школа воспитывала интерес к хореографии, пытаясь утвердить ее как равную среди других сценических искусств. Вклад Нелидовой, стремившейся вывести балет из казенщины и рутины, не был достаточно весо́м, но не мог не повлиять на отношение к балету его практиков и его зрителей.

Место же московской балерины после ухода Гейтен заняли другие талантливые танцовщицы — А. А. Джури, Л. А. Рославлева, Е. В. Гельцер. Им довелось не только противопоставлять свое искусство ремеслу Мендеса, но и застать начало возрождения, сделаться не только свидетельницами, но и деятельными участницами нового подъема. И если

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 659, оп. 3, ед. хр. 2210, л. 87.

[2] Л. Нелидова. Искусство движений и балетная гимнастика. М., изд. Хореографической школы, 1908.

судьба Джури и Рославлевой была целиком связана с этим переходным этапом истории московского балетного театра, то творческая биография Гельцер только начиналась в ту пору и охватила несколько содержательных этапов восхождения московского балета XX века.

А. А. Джури

Аделина Антоновна Джури (р. 1872), итальянка по национальности, была австрийской подданной, ученицей балетмейстера Мендеса. В 1900 году, прослужив несколько лет в Большом театре, она перешла в русское подданство.

Джури дебютировала 1 декабря 1891 года в «Эсмеральде». В отличие от других гастролерш, девятнадцатилетняя танцовщица не имела сценического опыта: Эсмеральда была ее первой большой ролью. Выбор оказался не слишком удачен, так как Джури, воспитанная на одном техническом тренаже, не обладала особым актерским мастерством. Но с танцевальной частью своей задачи она справилась хорошо. В рецензии на ее дебют говорилось: «Та чистота техники, та стальная упругость носка, та уверенность, с какою она, как бы играя, преодолевала трудности, доступные только первоклассным балеринам,— все это смело ручается за то, что восходит звезда первой величины» [1]

Не сойдясь с дирекцией в условиях службы, Джури уехала в Милан, в театр Ла Скала. Только 1 января 1894 года, после ухода Гейтен, с Джури был заключен контракт сроком на год. Теперь для первого выхода она выбрала «Жизель». «Встреченная холодно, без аплодисментов, она после первой же сцены вызвала горячие одобрения, которые все росли, а к концу первого действия превратились в целую овацию»,— писал рецензент. Это было трудной победой, потому что к той поре на московской сцене уже танцевала молодая Рославлева. Только несходство дарований, выгодно оттенявших друг друга, обусловило успех Джури. «Она балерина итальянской школы, превращающей ныне танцы в гимнастические и эквилибристические упражнения,— писал тот же рецензент.— Это отчасти отзывается на исполнении артистки, но она умеет соединять смелость с грацией и не злоупотребляет гимнастикой в ущерб танцам и пластике» [2]

Джури действительно была танцовщицей, от природы одаренной хрупкой, холодноватой грацией, обретавшей заостренность, даже резкость в технически отточенных пассажах танца. Кристаллический блеск этого танца, графическая безупречность его линий, его эффектно подчеркнутая законченность были во всем противоположны напевной пластике Рославлевой, где техника растворялась в гармонии движений. Это было не раз повторявшееся соревнование самодовлеющей виртуозности

---

[1] «Московский листок», 1891, № 338, 5 декабря, стр 3

[2] Ф Д Театр и музыка «Московские ведомости», 1894, № 243, 5 октября, стр 4

с виртуозностью, подчиненной художественным задачам образа Оно становилось особенно наглядным, когда обе балерины участвовали в одном и том же спектакле, иногда меняясь ролями. Так случилось, например, в «Звездах», где они поочередно исполняли роли Клермонд и звезды Венеры.

В 1896 году Безобразов отметил выступление Джури в Красносельском театре: «У нее отличные пуанты, двойные туры Джури делает стремительно, законченно, как первоклассная итальянская балерина».[1] Свобода техники мало-помалу позволила Джури приобщиться к той школе актерского мастерства, которая всегда была сильна в московском балете. Осенью 1896 года она успешно сыграла Лизу в «Тщетной предосторожности». В декабре того же года критик писал о Джури — Жизели: «Каждое движение артистки преисполнено грации, легкости, уверенности и вместе с тем скрытой силы. . К этому следует прибавить, что г-жа Джури обладает драматическим талантом и ее подвижное лицо быстро передает все душевные волнения».[2]

Танец Джури, становясь выразительнее, обретал и бóльшую женственность. Для своего бенефиса 20 февраля 1897 года она выбрала две трудные роли: Падману в балете «Брама» и фею кукол в одноименном балете. Это было смело Многие еще помнили Цукки создательницу Падманы. Однако критики дружно хвалили Джури и за чеканность вариаций, и за музыкальную плавность адажио, и за характерные танцы в третьем действии «Брамы», и, наконец, за «недюжинный мимический талант».

Так накапливались ценные новые качества в искусстве Джури, еще недавно блиставшей одной только виртуозностью танца. Подлинный расцвет ее дарования настал в преддверии новой эпохи московского балета, когда танцовщик И. Н. Хлюстин сменил в 1898 году Мендеса на посту балетмейстера Большого театра, когда был круто повернут репертуарный курс и открылся доступ на московскую сцену балетам Чайковского и Глазунова. В этих балетах и Джури пришла к своим высшим творческим достижениям, вместе с Рославлевой, вместе со всеми лучшими мастерами труппы.

14 февраля 1899 года, в свой бенефис, Джури танцевала партию Авроры в «Спящей красавице». Первая московская исполнительница этой партии Рославлева преподнесла ей корзину цветов с надписью на ленте: «Милому другу и товарищу». Такой же подарок она получила и от Хлюстина. То был знак творческого единодушия мастеров, непосредственно осуществлявших поворот к новому. Не лишено значения, что в тот вечер корзину цветов преподнес ей и С. И. Мамонтов, много сделав-

[1] Б[езобразов] Театральное эхо. «Петербургская газета», 1896, № 203, 25 июля, стр 3

[2] «Московские ведомости», 1896, № 347, 17 декабря, стр 5

ший в поддержку русского музыкального театра, и А. Я. Головин, которому еще предсгояло сыграть свою роль в этом театре.

Партию Авроры и в дальнейшем Джури исполняла в очередь с Рославлевой и Гельцер. Из-за болезни первой балерины Рославлевой ей доведось выступить на премьерах «Раймонды» и «Лебединого озера», поставленных Горским. Особенно подходила ее холодноватая грация к роли гордой Раймонды. Музыкальность танца Джури так понравилась Глазунову, что он написал специально для ее бенефиса (второе представление «Раймонды» — 30 января 1900 года) новое характерное «словацко-венгерское» pas de deux, которое Джури исполнила вместе с Хлюстиным. Об этом спектакле Н. Д. Кашкин писал: «Раймонда» во второй раз, в бенефис г-жи Джури, шла с некоторыми изменениями в темпе, указанными самим композитором и придававшими значительное оживление исполнению. Новый словацкий танец, написанный А. К. Глазуновым для бенефиса г-жи Джури, очень понравился».[1] В том же 1900 году этот номер под названием «Характерный танец» (ор. 68) вышел отдельным изданием с посвящением Аделине Джури

В «Лебедином озере» (премьера — 24 января 1901 года) индивидуальности Джури скорее соответствовала роль Одиллии, где с полным блеском раскрылась стремительность и сила ее танца. Тем большей победой танцовщицы явилось воплощение лирического образа Одетты. Напевность танца, подлинность переживаний определили выразительность созданного ею образа. «Г-жа Джури (Одетта и Одиллия) обе свои роли провела искренно, исполняла свои танцы легко, грациозно»,— писал критик.[2]

Талант Джури к началу 1900-х годов находился в расцвете. Ей было немногим больше тридцати лет, когда она повредила ногу 9 июля 1903 года она уволилась «по расшатанному здоровью».[3]

В подготовке новой эры московского балета искусство Джури сыграло значительную роль. Ее танцевальное мастерство обозначило высокий уровень, по которому равнялись талантливые молодые современницы.

На протяжении долгих последующих лет Джури передавала свой опыт многочисленным ученицам. В 1952 году, когда общественность Москвы отмечала восьмидесятилетие заслуженного деятеля искусств РСФСР Аделины Джури, Ю. А. Бахрушин писал: «Особенно ярко раскрылся педагогический талант А. А. Джури после Великой Октябрьской социалистической революции. В студии имени Шаляпина, в рабочей студии Рогожско-Симоновского района, в театрально-художественных ма-

---

[1] Н К[ашкин] Театр и музыка «Московские ведомости», 1900, № 32, 1 февраля, стр 5

[2] Старый театрал «Лебединое озеро» «Московские ведомости», 1901, № 25, 25 января, стр 5

[3] ЦГАЛИ, ф 659, оп 3, ед хр 1102, л 82

стерских, в школе сценического танца ЦПКиО им. Горького и, наконец, в Хореографическом училище Большого театра — везде, где бы ни преподавала А. А. Джури, она с большим вниманием и любовью воспитывает молодых мастеров советского балета».[1]

Л. А. Рославлева

Одновременно с Джури на московской сцене выступала Любовь Андреевна Рославлева (1874—1904), балерина гораздо более глубокого и сильного дарования. «Она не была особенно красива,— вспоминал Вальц,— но во всем ее облике и танце заключалось какое-то своеобразное очарование, покорявшее всех».[2] Это своеобразие таланта выражалось в поэтичности танца Рославлевой, в гармонии пластики — от простейшего хода до самых сложных движений, в благородной простоте танцевального рисунка, как бы рождаемого музыкой. По словам Ширяева, не раз видевшего Рославлеву на петербургской сцене, она «представляла собой ярко выраженный талант-самородок... обладала умением зажечь зрителей одним своим выходом на сцену».[3]

Рославлева была дочерью офицера и, следовательно, дворянкой, что по тем временам для танцовщицы было редкостью. «Отец ее служил в уланском полку, затем был предводителем дворянства, - сообщал анонимный биограф.— Он разорился, и эта катастрофа определила дальнейшую судьбу 11-летней девочки, сделавшейся впоследствии украшением и гордостью русского искусства. Мать Л. А., А. П. Рославлева, добывая средства к жизни для себя и дочери уроками музыки, отдала Л. А. Рославлеву в московскую театральную школу... через семь месяцев по поступлении она уже танцевала solo в балете М. Петипа «Дон Кихот».[4] В 1886 году одаренную девочку перевели из экстерната в казеннокоштные воспитанницы; она училась у Богданова, а в 1889 перешла в класс Мендеса.

Рославлева была принята в театр 1 сентября 1892 года. Она сразу же получила ряд сольных партий, а 24 октября 1893 года исполнила роль Сванильды в «Коппелии», сменив здесь Л. Н. Гейтен. В 1895 году дирекция, «ввиду нездоровья г-жи Кшесинской», вытребовала Рославлеву в Петербург, где она дебютировала в «Коппелии» и «Капризах бабочки». Петербургская критика приняла гастролершу настороженно. «У нее большая сила в ногах, крепкие пуанты, но недостает баллона, мягкости в танцах и грации»,— писал Безобразов.[5] Природного прыжка

---

[1] Юр. Бахрушин. Старейшая русская балерина. «Советское искусство», 1952, № 29, 9 апреля, стр. 4.

[2] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре, стр. 174.

[3] Александр Ширяев. Петербургский балет, стр. 72—73.

[4] М. Н. Муравьева и Л. А. Рославлева. Страничка истории московского балета. «Ежегодник императорских театров», 1904—1905, приложение, стр. 305.

[5] Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1895, № 256, 18 сентября, стр. 3.

у Рославлевой действительно не было, но, как и другие выдающиеся танцовщицы, она впоследствии научилась создавать иллюзию полета, продлевая устремленность движения в отталкивании от пола и в остановке после прыжка. Что же касалось мягкости и грации, то петербургский критик не усмотрел их в упругости и силе намеренно простых, ясных движений. Сванильда — Рославлева стихийно отдавалась танцу, порой задорно подбочениваясь в позе, не предусмотренной академическими правилами.

Спустя два года другой петербургский критик, А. А. Плещеев, писал: «Сванильдой явилась вчера московская балерина Л. А. Рославлева, танцующая с отвагою... сильная, ловкая, с довольно гибкими движениями и с твердыми носками». И уже считая бесспорным, что «Рославлева большой талант — и талант, прогрессировавший за последние годы», Плещеев замечал: «Она все еще некрасиво держит руки и некрасиво заканчивает танцы, выгибаясь чересчур вперед... стиль ее танцев еще недостаточно благороден».[1] Впрочем, в вопросах красоты и благородства Рославлева могла расходиться с Безобразовым и Плещеевым.

Она работала много и, разумеется, прислушивалась к дельным советам своих критиков. Но и сами критики все больше поддавались воздействию ее искусства. Осенью 1899 года, когда были больны Преображенская и Гримальди, тот же Безобразов писал: «Если в нашем балете в настоящий момент произошло временное оскудение балерин, отчего бы не вызвать из Москвы г-жу Рославлеву? В московском балете балеринами хоть пруд пруди, а в Мариинском театре их недостает. Появление г-жи Рославлевой, без сомнения, представило бы крупный интерес для публики. В настоящее время эта талантливая артистка является лучшей и наиболее сильной из русских балерин».[2] В 1901 году Плещеев утверждал, что Рославлева и в 1895 году выказала «выдающийся хореографический талант», а теперь ее танец «не оставляет желать лучшего», отличается «нежным, мягким колоритом». Плещеев писал: «Она спокойна на сцене и танцует «с чувством, с толком, с расстановкой», веря в свои силы, не желая подчеркивать фокусов и поражать. Она именно проста, и в этой простоте красота ее таланта — привлекательность».[3] Вероятно, ему же принадлежала и следующая характеристика: «Склонная более к созданиям тихим и поэтичным, г-жа Рославлева... оставляет цельное,

---

[1] А. Плещеев. Балет. «Петербургская газета», 1897, № 242, 4 сентября, стр. 2—3.

[2] Н. Б[езобразов]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1899, № 269, 1 октября, стр. 4.

[3] А. П[лещеев]. Театральное эхо. «Петербургская газета», 1901, № 105, 19 апреля, стр. 4.

законченное впечатление, соединяя красоту, скульптуру танца с выразительной, нежной игрой».[1]

Но если критики потратили на «открытие» Рославлевой несколько лет, то практики искусства оценили ее талант быстрее. Композитор Корещенко, автор нескольких балетных и оперных партитур, писал, что в «Капризах бабочки» Рославлева «имела очень большой успех и на самом деле отлично танцевала, поражая всех легкостью и пластичностью».[2]

М. М. Петипа заметила в беседе с корреспондентом «Петербургской газеты», что «Рославлева несомненно чрезвычайно талантливая артистка».[3]

Как бы там ни было, Петербург признал Рославлеву после первых же ее дебютов. Вскоре ее срочно вызвали вновь. О том, как это произошло, рассказывала сама Рославлева. «— Вы знали, отправляясь в Петербург, что вам придется выступать в новом балете?— спрашивал ее интервьюер.— Нет,— отвечала танцовщица.— В Москве получили очень короткую телеграмму: «Прислать Рославлеву»... Меня и «прислали», а зачем — я не знала до первого урока». За несколько дней она разучила роль Галатеи в балете Льва Иванова «Ацис и Галатея» и выступила на премьере 21 января 1896 года вместо заболевшей Кшесинской. Интервьюеру она призналась, что «с такими учителями, какие занимаются здесь, это вовсе не трудно».[4] Занималась Рославлева у Чекетти, а репетировала с Львом Ивановым и Петипа.

Петербург признал Рославлеву в то время, когда там выступали Преображенская, Кшесинская, Леньяни. Это говорило о многом. По складу индивидуальности Рославлева больше всего походила на Преображенскую, танцовщицу большого обаяния и выразительности. Как и Преображенская, она была в высшей степени музыкальна, но рельефнее, чем та, выделяла игровые моменты. Это происходило из-за несходства московской и петербургской исполнительских школ. В Москве всегда придавали первостепенное значение не только выразительности танца, но и драматизму пантомимной игры. Рославлева же, как жена М. П. Садовского, часто посещала Малый театр и многому училась там.

В Москве она исполняла весь основной репертуар. Это было возможным потому, что и практика распределения ролей в московском балете отличалась от петербургской. В Мариинском театре роль закреплялась

---

[1] «Петербургская газета», 1901, № 125, 9 мая, стр. 3.

[2] Арсений Корещенко. Петербургские театры. «Московские ведомости», 1895, № 300, 31 октября, стр. 3.

[3] — ов. Беседа о балете. У М. М. Петипа. «Петербургская газета», 1896, № 19, 20 января, стр. 3.

[4] — ов. Беседа «на лету». «Петербургская газета», 1896, № 21, 22 января, стр. 3.

за балериной как ее неотъемлемая собственность. В Большом театре этого не было. Наоборот, балерины постоянно чередовались там в ролях. Например, в балете Хлюстина «Звезды» Джури и Рославлева по очереди исполняли роли Клермонд и звезды Венеры. Такая практика была не только справедливой, но и полезной, ибо поддерживала дух соревнования среди ведущих танцовщиц. Рославлева исполняла Царь-девицу, Сатаниллу, Медору, Китри, Золушку, в ее репертуар входили балеты «Парижский рынок», «Волшебная флейта», «Даита». Она была первой московской Авророй («Спящая красавица»), и только болезнь помешала ей стать первой исполнительницей «Лебединого озера» и «Раймонды». Ее последней ролью была Никия в «Баядерке» — образ большой драматической выразительности и силы.

Рославлева свободно владела современной ей техникой танца, превосходя многих отечественных и иностранных танцовщиц. По словам «Московских ведомостей», в роли Сандрильоны («Волшебный башмачок») она «преодолевала легко, точно шутя, многочисленные трудности своих вариаций».[1] В «Привале кавалерии» она блистала «чудесами современной хореографической техники, облагороженной грацией и мягкостью».[2] Газеты той поры сохранили много подобных свидетельств. Рославлева далеко опередила не только московскую виртуозку Джури, но и успешно соревновалась с Леньяни, чья техника была предметом зависти петербургских балерин. В 1901 году Рославлева исполнила в Петербурге роль Медоры в «Корсаре», поразив всех блестящими fouettés по диагонали, которые не умела делать и Леньяни.

Но сила ее танца заключалась в другом. Рославлева была наиболее русской из всех танцовщиц своего времени, наполнявших заимствованную технику самобытным содержанием. Ее танец мог быть задумчив и печален, мог быть весел и горд, но он всегда лился раздольно, как песня, на широком, плавном дыхании, привлекая безыскусственной задушевностью. В нем слышалась распевная речь московских актеров с характерной мягкостью интонаций. В нем было много воздуха и света, роднивших его с музыкой русских композиторов. В нем возникала сосредоточенная сдержанность и внутренняя глубина, свойственная полотнам русских художников. Явление, казалось бы, неожиданно возникшее в «отсталом» московском балете, на самом деле выразило в хореографии общие тенденции московской сцены. К этому вели страдные годы борьбы московского балета за самобытность. К нему вели творческие поиски талантливых танцовщиков-актеров, умудрявшихся сохранять эту самобытность в обстановке казенщины и рутины. В нем воскресали традиции Екатерины Санковской и Прасковьи Лебедевой. Эти жизненные тради-

---

[1] «Московские ведомости», 1899, № 294, 25 октября, стр 4.
[2] «Петербургская газета», 1902, № 97, 9 апреля, стр. 3.

ции преодолели искус феерий заезжих балетмейстеров и вспыхнули, соприкоснувшись с творчеством Чайковского и Глазунова, Льва Иванова и Петипа.

В 1902 году, когда Рославлева вместе с лучшими русскими танцовщицами гастролировала в Монте-Карло, «Петербургская газета» констатировала: «Победила иностранцев окончательно г-жа Рославлева... Лишь одну г-жу Рославлеву заставили повторить ее танцы. Нет сомнения, что успех ее заслуженный, неподдельный. Театральная Москва решительно первенствует! Шаляпин, Станиславский, Собинов, Рославлева».[1]

После Монте-Карло Рославлева выступала в Варшаве в «Лебедином озере», «Коппелии», «Привале кавалерии». Шумные успехи за границей пришлись на конец ее жизни. С 1903 года Рославлева начала хворать и появлялась на сцене лишь эпизодически. Летом 1904 года она уехала лечиться в Цюрих и скончалась там 9 ноября. Ей было тридцать лет.

Е. А. Шарпантье

В середине 1890-х годов в московскую балетную труппу вступили молодые танцовщицы Е. В. Гельцер и Е. А. Шарпантье. Для Гельцер то было только начало славного пути: расцвет ее деятельности пришелся на первые десятилетия XX века. Сценическая жизнь Елизаветы Александровны Шарпантье (1881—1950) оказалась недолгой. Как и Гельцер, она была потомственной актрисой — дочерью балерины Л. Н. Гейтен и оперного певца А. Л. Шарпантье. Уже в 1892 году юная воспитанница исполнила в бенефис матери pas de deux из «Фиаметты» с танцовщиком М. С. Литавкиным. Вскоре она стала получать сольные партии в различных балетах. В 1896 году она окончила училище и была принята в труппу.

Шарпантье унаследовала от матери благородную сценическую наружность, выразительность и смелость танца. Она с блеском исполняла партии феи Канарейки и принцессы Флорины в «Спящей красавице», создала поэтичный образ девочки Ксении в балете Хлюстина «Волшебные грезы». Наибольший успех она имела в ролях так называемого характерного плана, особенно в роли Марии из балета «Привал кавалерии». Две крестьянские девушки соперничали в любви и, разумеется, в танцах. «Нужно было много врожденного таланта и артистической выразительности,— писал рецензент,— чтобы после ослепительного внешнего блеска этих танцев (речь шла о танцах Терезы—Гельцер.— *В. К.*), в следующих за ними сценах, ревнивая брюнетка — в красных лентах — могла бы *возобладать* над своею искусною соперницей. И, однако, г-жа Шарпантье сумела уверенно устоять на высоте порученной ей нелегкой

---

[1] Петербургский зритель. Копилка. «Петербургская газета», 1902, № 71, 14 марта, стр. 3.

задачи: все ее характерные танцы были проведены так мило и выразительно, с таким внутренним огоньком».[1] Все же рецензент покривил душой, подчеркнув слово «возобладать». Гельцер была одареннеи Шарпантье и в постоянном их соревновании всегда брала верх. Так это было, например, в следующем, 1899 году в «Наяде и рыбаке», где Гельцер исполняла роль наяды, а Шарпантье — Джанины. К тому же Шарпантье была далека от беззаветной преданности искусству, какой отличалась Гельцер. Ее все чаще упрекали в пренебрежении к технике и даже к драматической основе роли. С 1900 года Шарпантье начала брать отпуска «по болезни» и в 1902 году покинула сцену.

Танцовщики Москвы

После реформы 1882—1883 годов московская балетная труппа, имея в лице В. Ф. Гельцера великолепного актера на пантомимные роли, не обладала таким «первым любовником», каким в Петербурге был П. А. Гердт. Танцовщиком подобного плана мог явиться И. Н. Хлюстин, но его репутация никоим образом не приравнивалась к репутации Гердта потому уже, что в таком амплуа на тогдашней московской сцене не было особой нужды. Изящества и благородства манер не требовали характерные по преимуществу балеты, да качества эти и не особенно ценились демократическими зрителями Москвы.

Вместе с тем в Большом театре было немало интересных и разных по своим индивидуальностям танцовщиков. Из них на первом месте находился двадцать с лишним лет Н. Ф. Манохин.

Н. Ф. Манохин

Николай Федорович Манохин (1855—1915), сын танцовщика и балетмейстера Ф. Н. Манохина, окончил московское балетное училище и поступил в труппу Большого театра 3 февраля 1871 года. Уверенность и чистота танца позволили шестнадцатилетнему юноше быстро выдвинуться на положение солиста. По словам К. Ф. Вальца, он «ежедневно являлся очень рано в театр и по нескольку часов сряду один на сцене старательно упражнялся и репетировал свои па».[2] Успехи Манохина были таковы, что в 1875 году управляющий московской конторой Л. Н. Обер отправил в министерство двора ходатайство «о назначении вторым учителем танцев в классах экстернов в помощь учителю-танцовщику Никитину — солиста балетной труппы г. Манохина, без всякого ему за то вознаграждения от дирекции, на что г. Манохин, с своей стороны, изъявил полное согласие».[3] Дирекция могла бы быть пощедрее, учитывая, что оклад Манохина составлял 400 рублей в год. Но Манохин первое десятилетие службы

---

[1] — А. — «Жизель» и «Привал кавалерии». «Московские ведомости», 1898, № 318, 18 ноября, стр. 5.

[2] К. Ф. Вальц. Шестьдесят пять лет в театре, стр. 171.

[3] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 23797, л. 1 и об.

довольствовался нищенской оплатой своего добросовестного труда. Труд этот был поистине героическим и находил, так сказать, награду в самом себе, потому что и пресса тех лет не склонна была поощрять одаренного юношу более чем двумя-тремя строчками в конце рецензий.

Недремлющее око дирекции между тем следило за Манохиным. В 1880 году его неожиданно перевели в Петербург, повысив оклад почти вдвое. 11 ноября газета «Голос» сообщала: «В балете новость — правда, одна, но зато эффектная. Один из наших артистов, г. Манохин, любимец москвичей, пользующийся всегда заслуженным успехом, командируется в Петербург... Таким образом, Москва (шутка сказать!) является поставщицей артистов для Питера!»

Обилие восклицательных знаков свидетельствует об искреннем удивлении репортера. Последующее удивляло еще больше. Вокруг первых выступлений Манохина петербургские газеты завязали настоящую полемику. Манохин дебютировал 14 ноября в pas de six из «Маркитантки», вставленном во вторую картину балета «Камарго». «К чему нам танцовщики, говорили направо и налево во время спектакля, когда и за границею поднят вопрос о совершенном изгнании их из балета и замене переодетыми танцовщицами,— писал Скальковский.— Г. Манохин, наконец, дебютировал и... имел огромный успех. Оказалось, что у нас такого танцовщика нет в труппе, да и давно не было. Уже наружный вид г. Манохина, его ноги, очень en dehors, отличают способность к классическим танцам. Он отличается также замечательною легкостью. Сила артиста достаточна, очень трудные антраша, кабриоли и пируэт он сделал свободно, хотя безжалостная публика заставила еще повторить наиболее утомительные па». Отмечая попутно как недостаток танцовщика несколько угловатые движения рук, Скальковский считал все же, что Манохин нимало не проиграл рядом со своей партнершей М. Н. Горшенковой, хотя «известно, как воздушна эта танцовщица».[1]

Но были и другие мнения. Через два дня, 18 ноября, «Петербургская газета» разразилась негодующей тирадой против Манохина: «Ради какой потребы выписан из Москвы этот артист? Не для сравнения же московской театральной школы с здешнею?.. Наш балет имеет классических, правильно поставленных артистов гг. Гердта 1, Карсавина и других; московская же школа, в лице ее представителя г. Манохина, показала свое полное убожество... Артист этот не лишен так называемой элевации, но все эти «поднятия» грубы, топорны; загибанье ног и дрыганье ими, наконец, неправильные пируэты, махание руками наподобие ветряной мельницы показывают, что это не первый танцовщик, от которого на казенной сцене требуется изящество манер и грация; это не

---

[1] S [К. А. Скальковский]. Театр и музыка. «Новое время», 1880, № 1695, 15 ноября, стр. 3.

классический танцовщик, а гротеск, которому место только в комических танцах... Такому роду искусства место на сцене Демидова сада, где г. Чекетти за пояс даже заткнет г. Манохина». Последние слова невольно свидетельствовали о том, что исполнитель, выдерживающий сравнение с Чекетти, должен был виртуозно владеть танцем.

Правда, виртуозность эта была особого плана: стремительность, порой даже резкость танца Манохина преступала академические рамки, которые установил в петербургском балете Иогансон и культивировал Петипа. Эта виртуозность скорее сближалась с традициями итальянской школы, которую в 1860-х годах утверждал на московской сцене Блазис. Но в первую очередь она отвечала общему направлению московского балета, во все времена тяготевшего к героизации и характеристичности танца. Благородная, размеренная мягкость исполнительской манеры петербургских танцовщиков, округлость движений, законченное, спокойное изящество позировок издавна были чужды москвичам. Это, кстати сказать, подтверждалось тем обстоятельством, что с отъездом Манохина из Москвы его как раз и заменял Чекетти, служивший в труппе Большого театра с сентября 1881 по май 1882 года и уволенный ради экономии, во всем стеснявшей московский балет. Только через пять лет Чекетти был вновь «открыт» балетным театром Петербурга.

Это подтверждалось и словами критика, помнившего московский балет еще со славных сороковых годов. «Должен сказать,— сообщал он,— что со времен Герино не видел танцора, обладающего такой легкостью, силой в ногах, выворотностью и чистотой выделки антраша и, наконец, быстротою двойных туров на воздухе, как в правую, так и в левую стороны». Восхищаясь Манохиным в полухарактерном танце «Казачок» («Конек-горбунок»), он заявлял: «Что танцовщик не грациозен и в движениях своих не похож на женщину, так и слава богу... Артист, имеющий успех у лучших судей, т. е. у публики, не только не лишний в труппе, а, напротив, желателен и нисколько не может быть помехой г. Гердту 1-му, артисту, вполне заслужившему репутацию отличного танцовщика».[1]

Назавтра же «Петербургская газета» поместила пространный ответ «Лишенного грации» Манохина она противопоставляла «строгому «классику» Гердту, воспитанному в петербургской школе, преследующей традиции чисто эстетические». Газета утверждала, что «классические танцы, где нужны не прыжки до колосников, не судорожные напряжения ручных мускулов, а грация в арабесках и аттитюдах,— не должны входить в хореографическую деятельность г. Манохина», которому следует ограничиваться пляской «Казачка», как безусловному артисту райка.[2]

---

[1] «Новое время», 1880, № 1700, 20 ноября, стр. 4.
[2] «Петербургская газета», 1880, № 229, 21 ноября, стр 3

Но и с мнением «райка» считаться, по-видимому, приходилось даже в Петербурге. Во всяком случае, 9 января 1881 года управляющий контролем министерства императорского двора барон К. К. Кистер направил в дирекцию рапорт: «Господин министр... изволил разрешить оставить командированного из Москвы танцовщика *Манохина* при с. петербургских театрах, для замены заболевающих артистов здешней балетной труппы... но с тем, чтобы г. Манохин считался на службе как при балетной труппе московских театров, так и при тамошнем театральном училище в качестве учителя танцев».[1]

В известной мере Манохин подготовил триумфальное появление Чекетти в Петербурге. Но, во-первых, ему пришлось принять на свои плечи всю тяжесть сопротивления новой, в значительной степени реформаторской манере танца, а во-вторых, русскому танцовщику было тогда труднее проводить какие бы то ни было реформы, чем танцовщику-иностранцу. И все же три года работы Манохина в Петербурге (он возвратился в Москву 1 сентября 1883 года) существенно измечили взгляды на мужское исполнительство в петербургском балете. Это вынужден был признать даже апологет петербургской труппы Плещеев. Упомянув об «огромном успехе у нас» Манохина, он констатировал: «Это замечательно легкий классический танцовщик. Трудные антраша и пируэты он делал совсем свободно».[2]

Вернувшись на московскую сцену, Манохин нашел там радушный прием. Правда, и в Москве ему приходилось иной раз выдерживать нападки критиков за чрезмерное увлечение техникой танца в ущерб мимической игре. Например, после его выступления в роли Франца («Пакеретта») критик сухо заметил, что Манохин «не должен браться за мимические роли при совершенной неподвижности физиономии».[3] И хотя Манохин возмещал недостаток собственно актерской выразительности темпераментностью и динамикой танца, хотя критика хвалила его за способность «изящным и нервным исполнением наэлектризовать публику»,[4] он не переставал работать над недававшейся ему стороной сложного балетного исполнительства. В конце концов он овладел и ею, успешно исполнив, в частности, такую психологически многогранную роль, как роль поэта Пьера Гренгуара в «Эсмеральде». Наряду с Эсмеральдой — Гейтен «не менее хорош был г. Манохин — Пьер Гренгуар; талантливый артист превзошел самого себя»,— писал 23 ноября 1890 года «Московский листок».

---

[1] ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 2121, д. 24534, л. 3, и об.

[2] Александр Плещеев. Наш балет, стр. 246.

[3] Старый балетоман. «Новый» балет. «Русские ведомости», 1884, № 50, 19 февраля, стр. 3.

[4] Z. По театрам. «Московский листок», 1890, № 315, 12 ноября, стр. 2.

2 марта 1891 года «Московские ведомости» отметили бенефис Манохина, прослужившего двадцать лет в театре: «Он — прекрасный артист, неизменный труженик и хороший товарищ, потому симпатии как публики, так и артистов выразились на его бенефисе вполне». Пять лет спустя Манохин отпраздновал и свой четвертьвековой юбилей и еще несколько лет (до 1898 года) продолжал деятельность танцовщика. Одновременно он преподавал в школе и зарабатывал на жизнь частными уроками. Среди его учеников был юный Сергей Рахманинов. А. А. Трубникова, двоюродная сестра композитора, оставила выразительный портрет Манохина: «Он был прекрасным учителем с ужасным характером. Маленький, худенький, как говорится, щека щеку съела, волосы расчесаны на пробор. Обращался он с учениками деспотически и предупредил... что он на уроках очень раздражителен и употребляет сильные выражения, за что ему во многих домах отказывали...»[1]

Пробовал Манохин свои силы и в качестве балетмейстера. В частности, ему принадлежала постановка русской и татарской плясок в опере П. И. Бларамберга «Тушинцы». После премьеры «Тушинцев» композитор А. Н. Корещенко отмечал, что «венгерский и русский танцы во втором [акте] и др. нумера были повторены по единодушному требованию публики. Жаль, что не повторили татарского танца; он был необыкновенно хорошо исполнен и удачно поставлен».[2]

Впрочем, подробных сведений об этой стороне творческой жизни Манохина не имеется. Да она вряд ли и представляет особый интерес. История русского балета числит имя Манохина в первом ряду тех исполнителей, кто стоял за мужественность и силу танца и находил путь к такому танцу в пределах виртуозной техники своего времени.

Н. П. Домашев

Еще больший интерес представляет фигура танцовщика Николая Петровича Домашева (1861—1916). Как было и у Манохина, интерес этот заключался в содержании пути, а не в приключениях и событиях; такими событиями биография Домашева небогата. Сын бывшего дворового человека, он был отдан в московское театральное училище, которое окончил в 1877 году. С 1885 года был переведен в первые танцовщики. В 1888 году получил свой первый бенефис «во внимание отлично усердной и полезной его службы».[3] С 1898 года начал преподавать в классе младших воспитанников и продолжал преподавательскую деятельность до конца жизни. В 1902 году получил полубенефис за двадцатипятилетнюю службу и в 1906 году уволился. К краткому по-

---

[1] Воспоминания о Рахманинове, т. 1, стр. 150

[2] Арсений Корещенко. «Тушинцы». «Московские ведомости», 1895, № 26, 26 января, стр. 5.

[3] ЦГАЛИ, ф. 659, оп 3, ед. хр 1147, л 35.

служному списку можно добавить, что Домашев пробовал силы и как балетмейстер.

Из скупых сведений, разбросанных по страницам повременной печати, возникает образ танцовщика-актера, который в других условиях сценической практики мог бы занять в истории русского балета место, близкое тому, какое занял позднее В. Ф. Нижинский. «Все, кто видел в классических танцах Н. Домашева,— пишет О. М. Мартынова,— были поражены блестящей виртуозностью техники, благородством манеры и поразительной элевацией. В отношении последней его можно сравнить только с известным петербургским танцовщиком первой четверти двадцатого века В. Нижинским, по праву названным «царем воздуха».[1]

Сходство состояло не только в феноменальной легкости и силе прыжка. (В преданиях московского театра сохранилась легенда о том, как юный Нижинский состязался в прыжке с покинувшим сцену Домашевым, причем победителем вышел Домашев.[2]) Сходство было и в разносторонности дарования, в широте актерского диапазона, простиравшегося от чисто классических танцевальных партий до остро гротесковых ролей. Правда, ни одна из таких партий и ролей не занимала центрального места в спектакле и не являлась средоточием балетного действия. К тому же лишь немногие роли создавались с учетом индивидуальных данных Домашева, не говоря уже о том, что среди хореографов не было ни одного, кто хоть отдаленно мог бы сравниться с Фокиным, ставившим балеты специально для Нижинского. Преобладали партии старых балетов или партии, выполненные по готовым, давно заштампованным образцам таких балетов. Черты нового вносил сам танцовщик, которому было тесно в пределах фантазии дежурных балетмейстеров.

С поправками на обстоятельства времени и особенности художественной среды можно наметить условную линию, объединяющую танцовщиков трех разных эпох: Перро, летучий танец которого сравнивали с танцем Марии Тальони, Домашева и Нижинского. Быть может, внешне судьба Домашева представится наиболее благополучной. Он никогда не отрывался от вскормившей его почвы московского балета. Но в самой обстановке его художественного роста было немало прискорбного. Домашев не знал трагических событий, но он не знал и ярких взлетов, какими отмечены путь Перро и путь Нижинского.

Как и оба знаменитых танцовщика, Домашев был невысок, чуть коренаст, с мускулами ног от природы сильными и развитыми в упор-

---

[1] Е. Бочарникова, О. Мартынова. Московское хореографическое училище, стр. 64.

[2] Из беседы с Ю. А. Бахрушиным.

ном тренаже. Как и те двое, он мог бы создавать роли, где комическое сочетается с напряженным трагизмом положений. Перро уже создал образ Дьяволино («Катарина, дочь разбойника»), ставший одним из лучших в репертуаре Домашева, но еще далеко впереди были реформы, результатом которых явился Петрушка, воплощенный Нижинским. Домашев мог фантазировать в пределах дивертисментного номера, вставленного в старомодный балет Богданова «Светлана» и обозначенного в афише как «танец дураков». Самозабвенное удальство исполнителя сообщало трафаретному «комическому танцу» раздолье скоморошьего пляса, повторяющего в высоких смелых прыжках хитроумные наземные присядки. Недаром в статье, посвященной бенефису Гейтен в «Светлане», рецензент восхищенно отмечал «даровитого танцовщика г. Домашева» и подчеркивал оригинальность его трактовки.[1]

Оригинальность эта иной раз и смущала рецензентов, привыкших за полчаса перед сном описывать заранее заготовленными фразами заранее известные события спектакля. Поэтому на долю Домашева, как правило, доставались зашифрованные похвалы: «Из мужчин особенно выделяется г. Домашев, прекрасный танцовщик»[2] и т. п. Несколько подробней высказались рецензенты о выступлениях Домашева в pas de trois из балета Мендеса «Приключения Флика и Флока». Пожалуй, это был единственный случай, когда балетмейстер ориентировался на индивидуальность Домашева, а не предлагал ему готовую, десятилетиями закрепленную танцевальную форму. Мендес сочетал здесь движения чисто классического танца с невиданными в практике конца XIX века гротесковыми приемами, вплоть до подъема на пальцы. «Между солистами-танцовщиками г. Домашев поразил всех упругостью своих стальных носков и феноменальными прыжками»,— писал 26 февраля 1891 года «Московский листок». И 18 сентября 1892 года вновь возвращался к этому танцу, выделяя Домашева, «прекрасного гротеска, которого легкие туры на воздухе и баллон безупречны».

Но все-таки лучшей ролью Домашева был Дьяволино в «Катарине» Перро, потому что замысел этого романтического образа включал в себя выразительность игровых положений и виртуозно развитый танец. Неразделенная любовь Дьяволино к Катарине делала неказистого паренька ловким и смелым. Его коварство внезапно оборачивалось преданностью и самоотречением. В скалистом ущелье зыбкий мостик был перекинут через бурлящий водопад. Герой балета Сальватор Роза расшатывал его ударами топора, но мост окончательно проваливался после стремительного прыжка Дьяволино — Домашева, прыжка, который критик восхищенно назвал «гигантским».[3]

---

[1] «Московский листок», 1886, № 53, 22 февраля, стр. 2.

[2] Alter. Театр и музыка. «Русские ведомости», 1887, № 270, 1 октября, стр. 3.

[3] Ф. Д. Большой театр. «Московские ведомости», 1895, № 37, 6 февраля, стр. 5.

Домашев не был особенно значительным пантомимистом — московская труппа имела лучших. Но в танце он, как никто из его современников, решал и виртуозные, и собственно актерские задачи. Так было в цыганской пляске из оперы Рахманинова «Алеко»: он поставил ее для четырех пар солистов и кордебалета и сам выступал в первой паре с юной танцовщицей Е. А. Барминой. Так было и в комической польке, которую он сочинил и вставил в возобновленный балет «Хрустальный башмачок». Критик, писавший под псевдонимом Дон Кихот, сообщал: «Polka-comique поставлена г. Домашевым бесподобно. Автор танца, изображающий старенького маркиза, ухаживающего за двумя хорошенькими гризетками, г-жи Скворцова и Крылова 1-я, были восхитительны. Полька эта имела громадный успех».[1] Так было, наконец, и в «Спящей красавице» Чайковского — Петипа, которую Горский перенес на сцену Большого театра.

Домашев исполнял роль Кота в сапогах. Рецензент премьеры уделил этому второстепенному персонажу едва ли не больше внимания, чем главным героям балета. «Тут слышится и видится и нежное *курлымурлы,* и быстрые *прысь-фырть,* и шаловливо-кокетливые заигрыванья, и неожиданное *цап-царап»,*— писал он и утверждал далее: «Г. Домашев дает такого неподражаемого *Кота,* что шаловливая *беляночка* — г-жа Гельцер положительно теряется в его присутствии».[2]

Домашев не выполнил многого из того, что мог бы сделать. «Несвоевременное» дарование танцовщика погибло почти непризнанным, и о его подлинных размерах позволяют догадываться разрозненные и случайно высвеченные черты сценического облика. Таким случайным, но сильным лучом освещается фигура Домашева в книге Н. Г. Легата «Рассказ о русской школе». «В России было множество талантов, никогда ее не покидавших и никому неизвестных за ее рубежами,— вспоминал Легат.— Например, в Москве был танцовщик Домашев, проявлявший столь необычайное искусство, какого мне больше не приходилось видеть. Он был среднего роста, красив, с очень мускулистыми ногами. Много наслышав о нем, я отправился однажды посмотреть его упражнения. До сих пор помню, как захватило у меня дыхание, когда он прыгнул в первый раз. Казалось, он буквально остановился в воздуye, а затем медленно опустился. Он делал entrechat huit во время подъема, а опускался с неподвижными ногами. Затем он изменял движение, поднимаясь с неподвижными ногами и совершая полное entrechat huit в момент спуска. Заметив мое удивление, он сказал: «Подождите, я вам покажу что-то». Следует сказать, что сцена

---

[1] Дон Кихот. По театрам. «Московский листок», 1896, № 363, 30 декабря, стр 3.

[2] — А. — Большой театр. «Московские ведомости», 1899, № 27, 27 января, стр. 5.

московского Большого театра почти вдвое больше сцены парижской Оперы или театра Ковент-Гарден. Посадив меня в углу сцены на борт директорской ложи, Домашев ушел в самый дальний угол, оставив между нами огромное пустое пространство сцены. Я увидел, как он встал в позицию, я увидел, как он сделал мощное движение и, к моему несказанному удивлению, полетом птицы перелетел ко мне в три прыжка! Если бы кто-нибудь сказал мне, что это возможно, я бы никогда не поверил. Домашев был величайшим танцовщиком, но он никогда не покидал Москвы. Он был неизвестен не только за границей, но и в Петербурге, за исключением разве репутации». И, отдавая дань восхищения забытому собрату по профессии, Легат восклицал: «Даже прыжок Нижинского был детской игрой в сравнении с прыжком Домашева».[1]

Так в 1890-х годах исподволь и незаметно возрождался московский балетный театр. Молодые, свежие силы с трудом развивались и искали выхода в недрах непоколебимого, казалось, старого порядка. Этим молодым силам по сути дела были враждебны ветхий репертуар и попытки оживить его путем перетасовки все тех же штампов. Новое заявляло о себе, вступая в конфликт с рутиной. Для некоторых мастеров конфликт разрешился слишком поздно, иным не хватало таланта, чтобы осуществить уже проясняющиеся задачи. Но все вместе взятое предвещало близкие перемены.

И. Н. Хлюстин

Всеведущие газеты заговорили об отставке Мендеса осенью 1897 года и тогда же сообщили, что его сменит итальянский балетмейстер Джорджио Саракко. Но Саракко приглашен не был, может быть, по той же причине, по какой дирекция не удовлетворила просьб Мендеса: в московской труппе заявил о своих незаурядных балетмейстерских возможностях танцовщик Хлюстин. Еще в начале 1895 года, когда Мендес возобновил «Катарину» Перро, печать обсуждала «очень забавный курьез: на афише значится, что балет поставлен балетмейстером г. И. Мендес, и в этой же афише мы видим: а) Вариация поставлена г. Хлюстиным; б) Вариация поставлена г. Хлюстиным; г) Вариация поставлена г. Хлюстиным. Что сей сон означает? . .»[2] Между тем «курьез» не был ни забавным, ни единственным. Достаточно сопоставить три следующие даты. 19 января 1898 года состоялась премьера оперы Бородина «Князь Игорь», и Н. Д. Кашкин писал в рецензии: «Танцы половецкие поставлены г. Хлюстиным очень талантливо и совсем незаурядно».[3]

---

[1] Nicolas Legat. The Story of the Russian School, pp. 75—76.

[2] Дон Кихот. По театрам. «Московский листок», 1895, № 43, 12 февраля, стр. 3.

[3] Н. К[ашк]ин. Князь Игорь... «Русские ведомости», 1898, № 21, 21 января, стр. 2.

21 января был показан четырехактный балет «Звезды» на музыку А. Ю. Симона, также поставленный танцовщиком Хлюстиным. А 23 января Мендесу предложили назначить прощальный бенефис.

Иван Николаевич Хлюстин (1862—1941) был воспитанником московской школы, которую окончил в 1878 году, дебютировав в pas de deux со Станиславской.

Репертуар Хлюстина-танцовщика приближался к репертуару петербургского премьера Гердта. Тут были Колен в «Тщетной предосторожности», Феб в «Эсмеральде», Альбер в «Жизели». Хлюстин считался превосходным партнером балерины, и его неоднократно хвалили за умение «ловко «поддержать» ее в техническом и прямом смысле этого слова».[1] Все же как танцовщик он являлся менее интересной фигурой, чем Манохин и Домашев, особенно в глазах московской публики, не слишком ценившей утонченность манер и элегантность осанки.

В 1892 году Хлюстин повредил ногу во время спектакля и вынужден был оставить сцену. Следующей осенью он вернулся: до пенсии оставалось четыре года. Тогда он и начал ставить отдельные танцы, преимущественно в возобновляемых старых балетах — в «Корсаре», «Наяде и рыбаке», «Катарине». По просьбе новых исполнительниц он переменил некоторые танцы в «Привале кавалерии», в «Волшебной флейте». Отмечая успех Хлюстина Альбера в «Жизели», «Московские ведомости» добавляли, что его «вообще весь вечер шумно принимали за удачную постановку танцев» в шедшем перед тем «Привале кавалерии». В 1898 году Хлюстин проделал серьезную работу, возвратив «Коппелию» к первоначальной авторской редакции. Изъяв вставные номера на стороннюю музыку, он восстановил, а частично и обновил танцы Сен-Леона. В следующем году он обратился к «Тщетной предосторожности», и, как писал рецензент, «балет Доберваля предстал перед многочисленными зрителями Большого театра со многими переменами в постановке большей части танцев. Этими переменами балетмейстер г. Хлюстин заслуживает полной похвалы: в них вложено столько же труда, сколько и вкуса».[2] 12 апреля 1900 года, через два года после премьеры Мендеса, Хлюстин показал в собственной редакции балет «Фея кукол». Отмечая разницу трактовок, критика отдала предпочтение Хлюстину. В октябре того же года он возобновил «Сандрильону», дав много новых танцев.

Главными работами Хлюстина-хореографа явились балеты «Звезды» (1898) и «Волшебные грезы» (1899), созданные в содружестве с русскими композиторами.

---

[1] «Московский листок», 1891, № 329, 26 ноября, стр. 3.
[2] «Московские ведомости», 1899, № 252, 13 сентября, стр. 4.

«Звезды»

Либретто «Звезд» К. Ф. Вальц сочинил в старых традициях. Сюжет не отличался ни новизной, ни остроумием. Действие происходило во Франции XVII века. Граф де Кастро (роль исполнял сам Хлюстин) был женихом красавицы Клермонд (А. А. Джури). Но граф уносился мечтами в мир звезд и влюблялся в звезду Венеру (Л. Н. Рославлева). Брат Клермонд Гастон де Бовуар (К. С. Кувакин) вызывал графа на дуэль. Раненому графу снились звезды. Но фантастические грезы рассеивались, он возвращался к невесте, и балет благополучно заканчивался.

Предлог для сочетания реальности и фантастики был банален. Банальны были место и время действия, давно знакомые балету XIX века. Но такой возврат к старому был тогда небесполезен хотя бы как противоядие модным опытам Мендеса Впрочем, романтическая история о метаниях юной души между действительностью и идеальной мечтой оправдывала себя не только в этом полемическом смысле. Пусть ситуации борьбы были не новы и вели к шаблонной развязке. Все же они открывали простор для выражения чувств любви и ревности, отчаяния и счастья. И столь же легко чувства выливались в танец. Это был спектакль подлинно хореографический. Поступки и переживания героев передавались средствами танца, порой даже в ущерб пантомиме. «В балете «Звезды» почти нет мест, называемых на специальном языке, кажется, «сюжетами», где композитор мог бы иметь простор для симфонической картины,— писал Н. Д. Кашкин,— здесь идут непрерывной чередой все танцы, танцы и танцы, что весьма ограничивает средства музыки, особенно в смысле разнообразия ритмической конструкции». Но эти танцы были органичны в композиции балетного действия. По-своему органично сочеталась с действием и музыка А. Ю. Симона, в других отношениях не представлявшая большой ценности, хотя Кашкин отличил «руку искусного музыканта, наделенного вкусом и чувством меры».[1] И даже «чудеса» Вальца существовали не сами по себе, а возникали из того же хореографического действия. Однако настоящим чудом явилось искусство молодых танцовщиц и танцовщиков, получивших возможность творческого самораскрытия.

В «Звездах» было много массовых танцев. Они не поднимались до симфонизированных ансамблей Петипа из многих его спектаклей, не говоря уже о балетах Чайковского. Но они не были и вставными парадами чисто зрелищного порядка, не обязательного для действия. Танцы гостей на балу характеризовали эпоху и место действия; исполнители непосредственно в этом действии участвовали. Большой кордебалет звезд служил фоном, на котором открывались чувства главного

---

[1] Н. К[ашк]ин. «Звезды», большой фантастический балет . «Русские ведомости», 1898, № 27, 27 января, стр. 3.

героя, хотя фон и не светился отраженным светом этих чувств, как в балетах Льва Иванова и Петипа. Замыслы Вальца уводили к куда более давним постановочным эффектам. Царица ночи спускалась в свой замок на колеснице, словно сотканной из лунного света и запряженной гигантскими бабочками. Каждая кулиса представляла собой серп луны, между ними в облаках появлялись фигуры живых звезд. Задняя декорация была устроена из газа, затканного серебряной битью. Наивная, нарочитая сказочность зрелища предрешала известную архаичность ансамблей. Падающие звезды, превращаясь в танцовщиц, составляли всевозможные группы и узорные фигуры. Посреди этого антуража выступали солисты. «Двойные звезды» (сестры Мендес) вращались одна вокруг другой в быстрых, сверкающих пируэтах. В партии воинственного Марса юный В. Д. Тихомиров впервые продемонстрировал свой мужественный и смелый танец. Критики восторженно отзывались об «обольстительном Сатурне» (исполнительница этой партии Е. М. Шишко танцевала в световом кольце спутников), об «уединенных пируэтах холодной и сверкающей ледышки» — Полярной звезды (М. И. Грачевская). И над всеми царила звезда Венера — Л. Н. Рославлева, как бы вновь открытая Москвой.

В последнем акте, на торжестве по поводу возвращения графа к невесте, Хлюстин показал дивертисмент вин. Зрелище было достаточно избитым со времен Сен-Леона. Но Хлюстин попробовал обновить его, и попытка оказалась во многом примечательной. Донское вино (Е. В. Красовская) появлялось тут в облике казачки с Дона, кавказское (О. В. Панова) было грузинкой, а крымское (Е. М. Шишко) — татаркой. Все эти национальные танцы, внезапно возникая на церемонном празднестве, разумеется, нарушали всякое правдоподобие и все же... имели шумный успех.

Но самый большой успех имели танцы главных героев. Pas de trois первого акта воскрешало традиции действенного танца. Граф танцевал со своей невестой, но, невидимая для Клермонд, перед ним возникала его мечта, маня и увлекая за собой. Ансамбль, разработанный в многочисленных pas d'actions Петипа, вновь отвоевывал ведущее место в балетном спектакле московской сцены: классический танец в своих условных формах передавал сложные переживания героев.

В «Звездах» Хлюстин не был новатором. Наоборот, он заявил себя приверженцем старой академической школы. Ему принадлежала честь восстановить права этой школы, очистить жанр от наносных примесей. Это приветствовала труппа. Это приветствовал зритель. Описывая успех первой самостоятельной постановки Хлюстина, критик заявлял, что «опыт удался блистательно».[1]

---

[1] «Московские ведомости», 1898, № 26, 26 января, стр. 5.

«Волшебные грезы»

Но ограничиваться опытами подобного рода на рубеже XIX—XX веков было невозможно. Вся театральная жизнь Москвы развивалась стремительно и бурно, и балет уже не мог довольствоваться только восстановлением традиций. Отказ от чужеродных новшеств не означал отказа от новаторства прогрессивного, находящегося в русле национальных поисков и стремлений. Хлюстину принадлежала чрезвычайно ценная попытка такого именно новаторского характера.

28 октября 1899 года «Московские ведомости» объявили о готовящемся новом балете «Волшебные грезы». 5 декабря состоялась премьера. Хлюстин разработал свой замысел в сотрудничестве с новыми для балетного театра авторами и воплотил его силами совсем молодых актеров. Сценарий принадлежал литератору М. М. Попелло-Давыдову и отличался от обычных балетных сценариев, во-первых, содержанием и, во-вторых, манерой изложения. Поэтический сюжет «Волшебных грез» был сродни «Снегурочке» Островского и написан недурным литературным слогом (штампованные эпизоды многих старых сценариев, как правило, излагались штампованным же, иронически-корявым языком). Вполне возможно, что соавтором сценария являлся молодой композитор балета Юрий Померанцев: не случайно, должно быть, и герой «Волшебных грез» был назван Юрием.

В дремучем лесу Мороз собирался дать последний бой Весне. Леший водил по лесу двух крестьянских подростков — Ксению и Юрия, и приводил их к Морозу. Мороз должен был погубить детей. «Леший не увидит последнюю борьбу Мороза с Весной и победу Света, спасенных детей, и чужды ему будут их волшебные грезы»,— говорилось в сценарии. Детям снилось, что они стали снежинками и кружатся в массе летящего и падающего снега (мотив, несомненно навеянный танцем снежных хлопьев из «Щелкунчика»). Перелетные птицы возвещали приход Весны. Мороз вновь поднимал метель, но напрасно: Весна спускалась на землю. «А с восходом Солнца,— гласил сценарий,— исчезнет владычество Мороза, настанет царство Весны, и Леший заснет надолго в своем уютном гнезде в дупле старого дерева».

Тема борьбы света и тьмы, весны и зимы, тема возрождения природы после зимнего сна, столь широко представленная в отечественной поэзии и музыке, пришла на московскую балетную сцену в облике русской сказки. Ю. Н. Померанцев, ученик С. И. Танеева, хорошо знал и любил национальную музыку. Опыт «Спящей красавицы» он хотел повторить на русском материале в скромных пределах одноактного спектакля.

Отмечая в музыке «Волшебных грез» влияние Чайковского, музыкальный критик Ю. Д. Энгель писал, что она «привлекает своим изяществом, стройностью формы и оркестровой звучностью» и «обна-

руживает в авторе несомненный талант, особенно в области симфонического письма».[1] Н. Д. Кашкин указывал: «Прежде в композиции балета царили французы; с Чайковским и Глазуновым первенство в этой области перешло, кажется, к русским, и, право, эта область настолько интересна и привлекательна с ее фантастикой и поэзией танца, что над ней стоит поработать». Говоря о том, что «талантливость молодого композитора, как нам кажется, не подлежит сомнению, хотя в его изобретении пока еще не проявляется ясно определенной индивидуальности», Кашкин также отмечал симфоничность музыки Померанцева и доброкачественность самой ее основы. Осуждая косность балетоманов, постоянно недовольных музыкой, «если она хоть немного поднималась над уровнем заурядной банальности», он иронически заявлял: «Быть может, настоящим балетоманам нужна особенная ритмическая вразумительность музыки, вроде употребляемой в цирках, но едва ли это нужно для самого балета».[2]

От лица балетоманов выступил уже упоминавшийся «Дон Кихот» с характерным для этой касты заявлением. Заметив, что «музыка написана г. Померанцевым с большими претензиями на оригинальность, новаторство и с желанием подражать П. И. Чайковскому», он признавался: «Насколько хорошо разрешены музыкальные задачи, судить не беремся - это дело специалистов». И тут же весьма непоследовательно продолжал: «Но вообще музыка г. Померанцева, при скудости мелодий, мало подходит к балету, а некоторые вариации написаны так, что под них положительно невозможно танцевать».[3]

Все же кое в чем и балетоманы были правы. Музыка Померанцева оказалась недостаточно «сценичной» не из-за намерений композитора попрать и новаторски пересмотреть общепринятые правила, а из-за неполной его осведомленности в вопросах музыкальной драматургии балета. Дело заключалось не только в том, что Померанцеву было далеко до Чайковского и Глазунова, но и в том, что Хлюстин не умел работать с композитором так, как работал Петипа. Это тоже происходило не только от несоразмерности талантов, но и от разницы в опыте. Петипа пришел к союзу с композиторами-симфонистами, имея твердо выработанные взгляды на возможности хореографии. Хлюстин же только начинал работу, которая протекала в условиях гораздо менее благоприятных, чем условия петербургского балетного театра. К тому же перед ним стояли совсем особые трудности. Русская тема в балете

---

[1] Ю. Э[нгель]. Театр и музыка. «Русские ведомости», 1899, № 341, 10 декабря, стр. 3.

[2] Н. К[ашкин]. «Волшебные грезы». «Московские ведомости», 1899, № 342, 12 декабря, стр. 5.

[3] Дон Кихот. По театрам. «Московский листок», 1899, № 342, 9 декабря, стр. 2.

предшествующей поры сплошь и рядом облекалась в структурные формы, заимствованные у Запада. С легкой руки Сен-Леона и Соколов, и Богданов следовали этим привычным формам в «Папоротнике», в «Светлане».

Хлюстин понимал сложность поставленной задачи и не собирался следовать по стопам Соколова и Богданова. Его балет коренным образом отличался от большинства одноактных балетов, вовсе бессюжетных или с сюжетом самым примитивным. Если судить по замыслу, по тенденции, «Волшебные грезы» во многом предваряли опыт одноактных балетов Фокина. Как и там, здесь сюжет опирался на музыку. Как и там, хореографическое действие должно было развиваться непрерывно, не допуская дивертисментных вставок. И еще: подобно некоторым фокинским балетам, это был балет без балерины, что в ту пору не могло не звучать вызывающе Подобно тому как обстояло потом в балетах Фокина, спектакль вела молодежь: роль Ксении исполняла молодая танцовщица Е. А. Шарпантье, роль Юрия — воспитанник М. М. Мордкин, роль Весны — восемнадцатилетняя солистка Е. М. Шишко.

Но противоречия между новым содержанием и привычными хореографическими формами Хлюстин преодолел только отчасти. Несмотря на то что танцы «Волшебных грез» были связаны с сюжетом и вытекали из него, они оставались чисто академической «классикой», лишенной даже намека на национальную характерность. Поэтому, стараясь избежать нарочитости, Хлюстин ставил первую сцену балета в пантомиме, а танцы появлялись только в грезах замерзающих детей и с пробуждением заканчивались. Говоря об «оригинальности замысла» балета, «напоминающего пролог к «Снегурочке» Островского — Римского-Корсакова», Ю. Д. Энгель замечал: «Чем-то свежим и своеобразным веет от зимней картины родного леса, с заблудившимися в нем крестьянскими детьми, пугающим их Лешим, Дедом-Морозом и т. д. Вскоре, однако, вместе с появлением на сцене кордебалета и той же пары детей в обычных балетных костюмах, впечатление это начинает слабеть». Как снежные хлопья, так и спутники весны — цветы, ручейки, птицы — были одеты в традиционные балетные тюники разных расцветок. Все это заставляло критику сожалеть о том, что мало разработано «весьма поэтичное по настроению» содержание балета и его узкие рамки «не дают возможности развернуться участвующим в нем актерам».[1] Трудно было избежать и общей для тогдашнего оперно-балетного спектакля пряничной красивости, царившей на императорской сцене. Все же критика хвалила постановку балета и его молодых исполнителей.

---

[1] «Московские ведомости», 1899, № 336, 6 декабря, стр 5

На рубеже двух веков

27 января 1899 года Хлюстин отпраздновал двадцатилетний юбилей. Среди подарков он получил свой большой портрет в роли Альбера, написанный тушью. Но выступил юбиляр в роли принца Дезире на третьем по счету московском представлении «Спящей красавицы».

«Спящая красавица» была началом долгой работы Горского в Москве и предвестницей ухода Хлюстина. Собственно, оригинальная постановочная деятельность Хлюстина ограничилась пределами 1898 1899 годов. 20 сентября 1900 года хроника «Московских ведомостей» сообщала: «*Дон Кихот* подвергался остракизму многих балетмейстеров, но г. Хлюстин, который ставит теперь этот балет в Москве, решил возобновить его в прежнем виде». А уже 5 октября там же было объявлено, что «заболевший на днях совершенно внезапно балетмейстер императорских театров И. Н. Хлюстин 3-го октября отправился в Крым для поправления здоровья. Место балетмейстера временно займет г. Горский впредь до возвращения заболевшего г. Хлюстина. Г. Горский уже начал руководить репетициями готовящегося к постановке балета *Дон Кихот*». 9 ноября хроника объявила о предстоящей премьере «Дон Кихота», сообщив, что «ставит балет г. Горский, так как г. Хлюстин по болезни вовсе отказался от постановки этого балета. К тому же ему придется ставить следующую новинку — *Лебединое озеро*».

Но и «Лебединое озеро» ставить Хлюстину не пришлось. После «Дон Кихота» Горский был утвержден в должности балетмейстера Большого театра. Хлюстин уехал за границу. В 1909—1914 годах он был хореографом Большой оперы в Париже, затем много лет путешествовал в качестве балетмейстера с труппой Анны Павловой. Он поставил для нее балеты «Амарилла», «Фея кукол», «Дионис», «Снежинки» и др.

Деятельность Хлюстина-хореографа в Москве была симптоматична. Она доказывала, что балет Большого театра даже после длительного застоя сохранил национальную самобытность. В нем не только были крепки традиции, но и таились огромные возможности развития и роста, зрели силы для выполнения новаторских задач. Осуществить эти задачи были готовы молодые исполнители, пришедшие в 1890-х годах. Состав труппы был теперь настолько крепок, что свободно можно было бы обойтись без помощи иностранных танцовщиц. Во всяком случае, Аделине Джури пришлось отказаться от всех преимуществ иностранной гастролерши. Она даже получала меньший оклад, чем исполнявшая одни с нею роли Л. А. Рославлева, которая весной 1900 года, единственная в московской труппе, получила звание балерины.

К 1890-м годам относится начало деятельности Е. В. Гельцер, В. Д. Тихомирова, М. М. Мордкина. Их очень различные судьбы связаны с историей балета XX века. Но в конце XIX века эти выдающиеся танцовщики явились той молодежью, которая помогла московскому балету возродить его былую славу в области исполнительства. Теперь речь шла уже не о талантливых одиночках, пытавшихся преодолеть обстановку застоя и упадка, а о талантливом, сильном коллективе, готовом к новаторским поискам, к завоеванию балетом равного места в ряду других сценических искусств. Этому коллективу нужен был столь же талантливый и смелый руководитель, который сумел бы сплотить его и повести вперед. Таким руководителем явился А. А. Горский, пришедший в труппу на рубеже двух веков.

С появлением Горского открылась новая содержательная глава в истории московского балетного театра.

* * *

Вторая половина XIX столетия — сложная эпоха в истории русского балетного театра. К середине века русский балет вступил в острый кризисный период своего развития. Его раздирали противоречия. То была борьба внутри романтического стиля, отражавшая разные этапы его судьбы.

Творчество Дидло и Глушковского отразило юность романтического балета, а творчество Тальони и Перро — его зрелость. Искусство Сен-Леона и раннего Петипа представляло собой распад этого стиля. Утрачивалось глубокое человеческое содержание романтического балета, строгость и чистота его поэтических средств, исчезал центральный конфликт между мечтой и действительностью. Балет переставал быть драмой характеров и страстей, его фантастические мотивы — единственное, что сохранялось от романтизма,— теряли былые поэтические связи с действительностью. И если романтический балет эпохи расцвета привлекал сочувственное внимание Белинского, Герцена, Щедрина, то балет поры упадка для Щедрина и Некрасова уже не существовал как искусство, а являлся лишь одним из неприглядных «признаков времени»

Вместе с тем плодотворные традиции, утвердившие себя в первой половине века, составляли и в дальнейшем крупное художественное достояние русского балетного театра. Несмотря на воздействие «модных» новинок, представлявших собой снижение, а в ряде случаев и отрицание эстетики Дидло и Глушковского, Тальони и Перро, эта эстетика жила на русской сцене и была одним из важных факторов, определявших лицо русского балетного театра.

Оттого воздействие на русский балет модной новой хореографии, хотя и сильно затруднило и задержало прогрессивное развитие рус-

ского балета, оставив его позади других смежных искусств, не могло поработить мастеров русского балета, подавить сложившиеся традиции. Вся история балета XIX века представляет собой борьбу этих двух сил.

Такая же борьба по-разному протекала в других крупнейших центрах мирового балетного искусства. К исходу 1870-х годов для Франции, Италии, Англии эта борьба закончилась поражением романтических традиций вообще и бесславной победой таких новых сценических форм, как танцевальное ревю, как феерия, куда балет нередко входил в качестве лишь одного из средств выразительности наравне со словом, пением, эстрадным аттракционом. Вследствие этого в репертуаре наших дней не сохранилось, например, ни одного балетного спектакля Италии XIX века. Можно назвать три французских балета и сейчас идущих повсеместно: «Тщетная предосторожность», «Жизель», «Коппелия». Но в конце XIX — начале XX века сама Франция утратила и эти спектакли. Лишь через несколько десятилетий они возвратились на французскую сцену из России, их сохранившей.

Заслуга русского балета как хранителя ценностей прошлого бесспорна. Но эта заслуга сама по себе значила все же немного. Одновременно и театр Дании бережно оберегал традиции минувших десятилетий, но охраной традиций и ограничился. При наличии новых спектаклей театр Дании оставался театром законсервированных традиций.

Русский балет шел своим путем. Он не застрял на прошлом, как датский балет, но он не пожертвовал и традициями прошлого ради искуса скоропреходящей моды. Отдав кратковременную дань этой моде и не прельстившись ею, русский балет вырабатывал свое новое, опираясь на старое. Он не уступил ничего из средств собственно хореографической выразительности. Союз с драмой он понимал как углубление драматической действенности танца и пантомимы. Союз с музыкой вел к опытам симфонизации танца, проводившимся на первых порах еще до того, как в балет пришли великие композиторы-симфонисты. Встреча Петипа и Льва Иванова с Чайковским и Глазуновым принесла результаты, которые подтвердили плодотворность избранного пути, позволили не только сохранить балет как самостоятельное искусство, но и сформировали его новые качества. Симфонизм балетной музыки и хореографии решительно обновил музыкальную драматургию балета, установил новые сложные взаимосвязи между танцевальным и пантомимным действием, обнаружил новые возможности танцевального развития образов и ситуаций. Это помогло русскому балету не только сохранить, но и развить все выразительные средства хореографического спектакля: классический танец — сольный и ансамблевый — во всем многообразии его академических форм, танец характерный, вобравший в себя различные типы и формы народного танца, пантомиму,

где наряду с условной жестикуляцией присутствовали образцы высокохудожественного речитатива.

В этих прогрессивных поисках развивались, каждый по-своему, балетные театры Москвы и Петербурга: первый — отстаивая прежде всего драматическую содержательность балетного спектакля, второй — разрабатывая принципы танцевальной образности, основанной на образности музыкальной. В практике лучших хореографов и исполнителей поиски совмещались, обогащая и обновляя друг друга. Этим объясняется содержательная и долгая жизнь таких спектаклей Петипа, как «Дон Кихот» и «Баядерка», а также канонизация многих его хореографических решений в «Спящей красавице» Чайковского и «Раймонде» Глазунова. Этим объясняются гениальные находки Льва Иванова в «Лебедином озере» и «Щелкунчике».

Наконец, этим же объясняется и расцвет исполнительской деятельности русских танцовщиц и танцовщиков, которые средствами своего искусства развивали национальные особенности русской хореографической школы. Вслед за своими предшественницами Надежда Богданова, Марфа Муравьева и другие танцовщицы прославили русскую исполнительскую школу далеко за пределами России. К концу века гастроли деятелей русского балета за рубежом заняли прочное место в практике международных культурных отношений. Сплошь и рядом московские и петербургские танцовщики, выезжая за границу, объединялись во временных гастрольных труппах.

К началу XX столетия балет как самостоятельный и творчески развивающийся сценический жанр существовал только в России. Рубеж столетий оказался для него порой итогов. Все возможное в пределах эстетики балетного спектакля минувшего века было уже свершено. Предстояла пора реформ, пора коренной ломки академических устоев. В балетных театрах Москвы и Петербурга подрастала молодежь, которой суждено было открыть новую эру хореографического искусства России. Достижения русского балета были столь велики, что лишь благодаря их воздействию начал возрождаться хореографический театр и на Западе.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН *

---

* Указатель имен состоит из двух частей: аннотированного указателя, где даются краткие сведения о работе на русской сцене танцовщиков, хореографов и балетных режиссеров, и не аннотированного, где перечисляются все остальные лица, упоминаемые в книге.

СОДЕРЖАНИЕ

Вера Михайловна Красовская

РУССКИЙ БАЛЕТНЫЙ ТЕАТР
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Редактор К. Ф. Куликова
Художник В. В Зенькович
Иллюстрации подобраны В С Гитем
Художественный редактор М. Г. Эгкинд
Технический редактор З. М. Колесова
Корректор Л. П. Хайкина

Подписано к печати 6/V 1963 г. М 21317
Формат бумаги $70 \times 90^{1}/_{16}$. Печ. л. 36,625
(условн. л. 42,85). Уч.-изд. л. 39,08. Тираж
10 000 экз. Издат. № 1259. Заказ тип. № 1921.

Издательство «Искусство». Ленинград,
Невский, 28. Типография № 4 Ленсовнархоза. Ленинград, Социалистическая, 14

Цена 2 р. 10 к.